

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAMILLA MIRANDA MARTINS

A ICONOGRAFIA DOS VASOS PANATENAICOS DE ATENAS  
ENTRE 566 A.C E 320 A.C.

CURITIBA

2014

CAMILLA MIRANDA MARTINS

A ICONOGRAFIA DOS VASOS PANATENAICOS DE ATENAS  
ENTRE 566 A.C E 320 A.C.

Dissertação apresentada como requisito parcial  
à obtenção do grau de Mestre em História, no  
Curso de Pós-Graduação em História, Setor de  
Ciências Humanas, da Universidade Federal do  
Paraná, linha de pesquisa Intersubjetividade e  
pluralidade: reflexão e sentimentos na História.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Senna  
Garraffoni.

CURITIBA

2014

Catálogo na publicação  
Fernanda Emanóela Nogueira – CRB 9/1607  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Martins, Camilla Miranda

A iconografia dos vasos panatenaicos de Atenas entre 566 A. C e 320  
A. C. / Camilla Miranda Martins – Curitiba, 2014.  
136 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Senna Garraffoni  
Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

1. Arqueologia e história. 2. História antiga. 3. Vasos gregos. 4. Cerâmica  
grega. I. Título.

CDD 930.1



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,  
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.

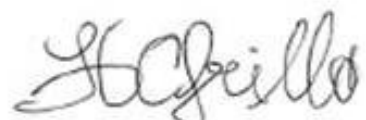
E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br


### PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **Camilla Miranda Martins**, intitulada: **A Iconografia dos Vasos Panatenaico de Atenas entre 566 a.C. e 320 a.C.**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

Curitiba, quatro de abril de dois mil e quatorze.

  
Prof. Dr. Renata Senna Garraffoni (Orientadora)  
Presidente da Banca Examinadora

  
Prof. Dr. José Geraldo Costa Grillo (UNIFESP)  
1º Examinador

  
Prof. Dr. Pedro Ipiranga Júnior (UFPR)  
2º Examinador

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora Professora Doutora Renata Senna Garraffoni, pelo acompanhamento e orientação. Ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio recebido. Aos professores doutores pelas contribuições e sugestões: Ana Paula Martins (UFPR), Andréa Dore (UFPR), Artur Freitas (UFPR), Fábio Vergara Cerqueira (UFPEL), José Geraldo Grillo (Unifesp), Pedro Ipiranga (UFPR), Pedro Paulo Funari (Unicamp) e Rosane Kaminsky (UFPR).

## RESUMO

Esta dissertação é fruto da interdisciplinaridade entre a história, a arqueologia e os estudos visuais, que desenvolvemos a partir da necessidade multidisciplinar para se estudar as figurações da cerâmica panatenaica. Tratam-se de cenas as quais nos mostram de um lado da ânfora uma imagem esportiva e do outro uma mitológica com a deusa Atena *Promachos*. Ao estudar essas figurações, nossa pesquisa tem por intuito realizar uma história com imagens. Analisamos treze vasos gregos datados do período entre 566 e 320 a.C., advindos das competições atenienses, do Festival das Panateneias. O nosso objetivo principal é de interpretar seus esquemas figurativos de forma conjunta. Como objetivos específicos, pretendemos pensar: 1) a respeito da importância do diálogo entre essas três disciplinas; e 2) como a ânfora panatenaica pode ser um objeto de memória. Para tanto, nossa abordagem compreende as figurações dessa cerâmica como parte do imaginário social grego e entende esses objetos por meio do conceito de cultura visual.

Palavras-chave: história antiga, vasos gregos, Festival das Panateneias.

## ABSTRACT

The aim of this master dissertation is to discuss an interdisciplinary approach to Panathenaic ceramics. Regarding this proposal, I shall explore theoretical frames considering history, archeology and visual studies to study the amphoras' sides. The Panathenaic amphora have to main scenes: sports image in one side and the mythological goddess Athena *Promachos* in the other side. I have selected thirteen Greek vases dating from 566 to 320 BC for a case study, all of them are part of the Athenians competitions, the Panathenaic Festival. My main goal is to interpret thess figurative schemes together and discuss: 1) the importance of dialogue among these three disciplines for a better understading of the amphoras and 2) argue as panathenaic amphora can be a understood as memory artifact. Though, the main issue is consider these ceramic as Greek social imaginary and part of its visual culture.

Keywords: ancient history, Greek vases, the Panathenaic Festival.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 - HISTÓRIA, ARQUEOLOGIA E ESTUDOS VISUAIS .....</b>	<b>13</b>
Arqueologia e cultura material .....	13
Imagem e contexto no estudo da iconografia dos vasos gregos .....	24
<b>Capítulo 2 - ÂNFORAS PANATENAICAS .....</b>	<b>32</b>
Caracterização da Ânfora Panatenaica .....	33
Nosso catálogo: objetos, cores, formas, gestos, poses, olhares e outros elementos .....	51
<b>CAPÍTULO 3 - UM ESTUDO DOS PAINÉIS FIGURATIVOS DOS VASOS PANATENAICOS .....</b>	<b>61</b>
Cenas de homens competindo .....	61
Cenas de Atena <i>Promachos</i> .....	69
Proposta de leitura conjunta dos painéis figurativos das ânforas panatenaicas .....	77
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>80</b>
<b>CATÁLOGO .....</b>	<b>82</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>133</b>



## ÍNDICE DE OBJETOS DO CATÁLOGO

<b>PEÇAS DO MUSEU BRITÂNICO</b> .....	83
B130.....	83
B131.....	86
B143.....	89
B604.....	93
B606.....	96
B607.....	99
B609.....	104
B610.....	112
<b>PEÇAS DO MUSEU DO LOUVRE</b> .....	114
F277.....	114
MN704.....	118
MN705.....	121
MN706.....	125
MNB 3223.....	129

## INTRODUÇÃO

Iniciamos os estudos na área de história antiga no primeiro semestre da graduação quando cursamos o Laboratório de História Antiga e Medieval da UFPR em 2007, sendo que a pesquisa propriamente dita começou logo após, em agosto de 2008, com a bolsa de iniciação científica do PIBIC/CNPq, sob a orientação da Professora Doutora Renata Senna Garraffoni. O nosso interesse era a religiosidade desenvolvida na *polis* e os estudos das festas cívicas, mais especificamente o Festival das Panateneias, em Atenas. Além disso, aproximamo-nos da cultura material produzida nessas comemorações e refletimos sobre a importância dos objetos arqueológicos para a construção de um conhecimento histórico.

Nossa iniciação científica se transcorreu em três anos de pesquisa, resultando na base de nossa monografia de graduação. No primeiro ano (agosto de 2008 a julho de 2009) realizamos um bom levantamento bibliográfico sobre arqueologia e história; também nos aprofundamos na leitura sobre as festas entre os gregos antigos e elaboramos um pequeno catálogo de ânforas panatenaicas, o qual (após revisões e acréscimos) é apresentado nesta dissertação de mestrado. Já no segundo ano (agosto de 2009 a julho de 2010), direcionamos a pesquisa para a interpretação das imagens contidas nos vasos, principalmente a figuração de atletas. E no terceiro analisamos os esquemas e técnicas de pintura, procurando saber se recebiam influências da cultura egípcia, como sugerem autores como Patricia Marx.

Durante esse período de iniciação científica, como já sinalizamos, elaboramos um catálogo de vasos advindos das comemorações panatenaicas, o qual foi nossa base documental na monografia e, agora, após o repensarmos e o reelaborarmos, é nosso principal objeto de análise. As principais diferenças entre o catálogo da graduação e este da dissertação são: (1) depois da colação de grau em 2011 e antes de iniciarmos o curso de mestrado tivemos contado direto com todas as ânforas apresentadas neste trabalho, enquanto na graduação nosso principal meio de acesso a elas foram os catálogos e bancos de dados online. (2) Atualmente nossas informações sobre as dimensões

detalhadas de cada peça são mais apuradas devido ao acesso aos catálogos de Martin Bentz e Gilberto da Silva Francisco - ao primeiro tivemos acesso na *Senate House Library*, em Londres; já o segundo é um trabalho finalizado recentemente em 2012.

Além do catálogo, durante a iniciação científica e a graduação, desenvolvemos uma problemática em torno de três eixos principais: a relação entre o político e o religioso expressa na festa panatenaica; a ligação entre cidadania, esportes e nudez advinda das competições dessa celebração; e a simbologia que envolve a matrona da festa, a deusa Atena, bem como as técnicas de pinturas empregadas em sua figuração.

Já nesta dissertação, além de aprofundarmos esses três assuntos, nosso objetivo principal é realizar uma análise conjunta dos painéis figurativos dessas ânforas, pensando em como podem ser objetos de memória e como podem nos ajudar a pensar acerca de um tempo histórico múltiplo.

Esse nosso objetivo é influenciado por certos aspectos teóricos e epistemológicos da linha *Intersubjetividade e Pluralidade: reflexão e sentimento na História*, a qual desenvolve estudos que fundamentam, dentre outros objetivos, a pluralidade social e cultural.

As ânforas panatenaicas são um objeto de pesquisa plural de uma perspectiva interpretativa que busca os significados e funções das imagens desses vasos na sociedade, entendendo que: 1) tais significados e funções não são únicos e sim múltiplos; e 2) a materialidade dos objetos nos permitem perceber temporalidades distintas, ou seja, por exemplo, enquanto em uma cronologia tradicional da pintura grega notamos um período de produção de figuras vermelhas, a cerâmica panatenaica possui figuras negras.

Entendemos a cultura material por meio do conceito de cultura visual, que, conforme Knauss, é um ponto de partida para pensarmos diferentes experiências visuais ao longo da história, em diversos espaços e tempos. Assim, procuramos realizar um diálogo entre arqueologia e estudos visuais, pois as imagens precisam ser analisadas em seu conjunto: imagem e suporte.

Como comentado, nosso objetivo principal é a análise dos dois painéis figurativos dos vasos. Já nossos objetivos específicos são: 1) a interdisciplinaridade entre história, arqueologia e estudos visuais; 2) entender

como a cultura material portadora de imagens pode ser um objeto de memória e com múltiplas temporalidades.

Para tanto, dividimos nossa dissertação em três capítulos, sendo que o nosso catálogo faz parte do texto, mesmo estando em anexo sua relevância é grande e podemos considera-lo como um capítulo a mais, além dos três propostos no sumário. Isso porque o catálogo é fruto de todo um trabalho de observação seleção, interpretação e descrição. Afinal, como notaremos com François Lissarrague a descrição que realizamos nesse capítulo/anexo já faz parte de nossa análise e é um ato de interpretar.

O formato do catálogo anexo é fruto de nosso interesse em elaborar algo com imagens maiores e de melhor qualidade que as convencionalmente encontradas em trabalhos como esse. Junto delas há uma ficha com suas informações gerais e abaixo da ficha a nossa descrição, a qual foi colocada com as fotos a fim de facilitar a leitura e a observação.

No primeiro capítulo objetivamos pensar a importância do diálogo entre arqueologia, história e estudos visuais no estudo das imagens dos vasos panatenaicos. Também pretendemos nos inserir em um modelo histórico e interpretativo de análise da cultura material e, ainda, em uma perspectiva mais contextualista da teoria da imagem.

Já no segundo capítulo apresentamos a tipologia de nossos documentos, o recorte temporal e espacial de nossa pesquisa, o contexto estudado. No final desse capítulo apresentamos as categorias de análise que sistematizamos a fim de, no terceiro capítulo, fazermos a interpretação das imagens e realizarmos uma análise conjunta das cenas dos vasos, pensando no caráter memorativo que elas podem ter acerca dos jogos e da celebração cívica.

Esperamos, com isso, desenvolver uma proposta na qual o tempo histórico é diverso e contraditório, assim como as imagens que procuramos entender. Dessa forma, longe de finalizar a discussão sobre a importância da iconografia da cerâmica panatenaica, desejamos no decorrer do trabalho notar que os significados das imagens são múltiplos e seus estudos não se esgotam, podem e devem sempre se lançar a novos desafios e olhares.

## **CAPÍTULO 1 - HISTÓRIA, ARQUEOLOGIA E ESTUDOS VISUAIS**

De acordo com Pedro Paulo Funari, “A arqueologia é uma disciplina que não pode ser desvinculada de muitas outras com as quais está relacionada. O estudo da cultura material, de todo o imenso arsenal de artefatos que fazem parte do cotidiano do ser humano, depende, em muitos casos, da interação da arqueologia com outras áreas.” (2010, p.85) O mesmo podemos pensar da história e dos estudos visuais. No campo da história, desde a redefinição de documento histórico surgida com os *Annales*, o diálogo com outras disciplinas cresce na medida em que precisamos, para a interpretação do documento, do conhecimento de diferentes áreas como a música, as artes, a arqueologia, a antropologia, entre outras. Já os estudos visuais também se utilizam de diversas disciplinas ao abranger pesquisas de objetos identificados com a visão.

Dessa maneira, considerando essa necessidade de interdisciplinaridade iminente na atualidade, construímos este capítulo, tecendo o nosso posicionamento dentro desse diálogo e explanando de que forma, com quais pontos de cada disciplina, pretendemos realizar nossa pesquisa histórica. É importante ressaltar como está estruturado este capítulo, dividido em duas partes: 1) importância da arqueologia e da cultura material em nosso estudo; 2) relevância dos estudos visuais para a nossa metodologia de análise. Com essa divisão pretendemos abordar as duas perspectivas teórico-metodológicas mais presentes em nosso trabalho: a arqueologia histórica interpretativa e uma teoria da imagem mais contextualista.

### **Arqueologia e cultura material**

São do século XIX as primeiras análises dos vasos gregos e, desde então, a iconografia passou a ser estudada pela história. Meret Mangold explica-nos ser essa cultura material, a princípio, um complemento da tradição

literária, o estudo dos vasos gregos era bastante dependente da poesia. Entretanto, muitas vezes verificou-se a divergência entre as imagens e a literatura, aquelas não confirmavam essa. No caso das pesquisas acerca da cerâmica grega, apenas tardiamente tomamos consciência de que as imagens conheceram destinos divergentes na literatura e na arte. Os primeiros a entenderem isso foram Hermann Luckenbach (1880), Carl Robert (1881) e Arthur Schneider (1886) (MALGOLD, 2005, p.5). Com isso, o estudo das imagens contidas nos objetos, bem como da cultura material de forma geral, começou a ser feito e, assim, uma História da Grécia a partir de artefatos arqueológicos tornou-se mais recorrente.

Este trabalho se insere nesse ramo que estuda a História da Grécia a partir da cultura material, no caso a partir da iconografia das ânforas panatenaicas. Assim, realiza-se um diálogo entre a História e a Arqueologia, uma vez que se considera o conteúdo das ânforas (compreensão do que está escrito e as personagens envolvidas), seu contexto histórico (ambiente no qual foram produzidas, difundidas e recepcionadas) e sua materialidade (características do suporte e o contexto arqueológico).

Objetivamos nessa primeira parte do capítulo: 1) pensar no que constitui o estudo arqueológico e em como as questões atuais refletem nele; 2) refletir sobre a variedade de vestígios, não somente arqueológicos, que existem acerca do Festival das Panateneias, nosso campo de atuação, e justificar porque dentre tal diversidade escolhemos trabalhar com os vasos panatenaicos; e 3) explicar a produção de nosso catálogo de ânforas, o qual será nosso objeto de estudo nos capítulos seguintes.

### ***O estudo a partir dos vestígios arqueológicos***

De um ponto de vista tradicional, como nos explica Funari (2010, p.85), a Arqueologia possui como objeto de estudo os artefatos, objetos criados pelo trabalho humano. Entretanto, estudar somente tais objetos, sem considerar que são produzidos e usados por homens, é uma concepção da disciplina

arqueológica como auxiliar de outras disciplinas, a qual produz fatos para serem interpretados por outros especialistas, ou seja, uma perspectiva que elabora a arqueologia simplesmente como uma técnica que pode ser utilizada em favor da antropologia ou da história.

Em nossa pesquisa o artefato arqueológico não é simplesmente um objeto, ele envolve o trabalho humano, as relações sociais, simbólicas e técnicas de produção próprias de seu tempo. Sendo produtos humanos e indicadores dessas relações, conforme a proposta de Mortimer Wheeler (FUNARI, 2010, p.33), os vestígios materiais devem ser interpretados pelo arqueólogo.

O objeto arqueológico, segundo Funari e também para nós, seria como um mediador entre as pessoas e o mundo onde vivem, uma vez que o relacionamento das pessoas *no* e *com* o mundo passa pelos artefatos. Nesse sentido, na medida em que eles se referem às sociedades humanas, a arqueologia compartilha com outras ciências sociais questões e, assim como elas, necessita de uma abordagem interdisciplinar para pensar a complexidade de seu objeto de estudo (FUNARI, 2010, p.18). Além disso, o próprio caráter do trabalho arqueológico é multi e interdisciplinar, uma vez que dele faz parte uma equipe de diferentes profissionais, os quais estão sempre em uma relação de troca de conhecimentos.

Em nosso entendimento, e de acordo com a explicação de Bruce Trigger, a interpretação arqueológica “depende da compreensão de como seres humanos se comportam no presente e, em particular, de como esse comportamento se reflete na cultura material.” (TRIGGER, 2004, p.19) Ou seja, a arqueologia, como qualquer estudo do passado, envolve questões do presente. O contexto histórico e social no qual vive o estudioso é um dos fatores que influencia a pesquisa; as questões elaboradas para o objeto são influenciadas pelo seu meio, bem como as respostas consideradas aceitáveis.

Uma questão do presente bastante importante para o estudo arqueológico, como já notamos, é a interdisciplinaridade. É interessante observarmos que no caso do Festival das Panateneias, os registros escritos são, em geral, episódicos, mencionados de forma incidente, o que torna a cultura material, os vasos em específico, o principal meio para se estudar a premiação das Paneteneias.

Também consideramos importante destacar que, como nos explana Funari, “as fontes arqueológicas constituem um manancial extremamente variado para o historiador de todos os períodos da História, do mais recuado passado da Humanidade, até os mais recentes períodos e épocas.” (2005, p.104). Sua materialidade expressa formas e funções que podem ser interpretadas não somente como fornecedora de dados primários, como explica a arqueologia tradicional. São objetos feitos por pessoas a fim de agirem no mundo e os propósitos desses sujeitos podem ser pensados a partir deles, pois como afirma Solange Schiavetto “detrás de toda a espécie de produção material humana há algo mais do que a funcionalidade” (SCHIAVETTO apud MORALES, 2010, p.19).

Para um estudo assim, o diálogo entre disciplinas é preciso a fim de refletir, como já notamos, sobre a complexidade da cultura material. No caso dos vasos panatenaicos, o diálogo entre História, Arqueologia e Estudos Visuais se faz necessário porque é uma cultura material rica em imagens e faz parte da cultura visual grega. Considerando que nosso ponto de vista para a análise parte da perspectiva histórica interpretativa, buscamos dialogar com uma orientação teórica na qual o pesquisador, por meio de modelos interpretativos, constrói a inteligibilidade das imagens.

Segundo Gilberto da Silva Francisco, essa abordagem “é uma linha que reabilita a interpretação histórica no seio da discussão arqueológica” (2007, p.55) e procura entender o objeto material a partir de suas relações dinâmicas na sociedade. Também, é uma perspectiva teórica que entende o artefato como sendo polissêmico, ou seja, compreende os objetos como passíveis de múltiplas interpretações. E ainda se constitui por uma abordagem mais contextualista da Arqueologia, sendo uma das perspectivas da Arqueologia Pós-processual.

Desse modo, para a análise da cerâmica panatenaica, procuramos, no capítulo dois: (1) estudar a materialidade dos vasos; (2) pesquisar o contexto histórico no qual foram produzidas; e (3) estudar de que forma se inserem na dinâmica social e cultural da época.

Nesse nosso objeto, os vasos panatenaicos, as imagens são nosso principal foco de estudo e tem recebido pesquisas contemporâneas. Contudo, são poucas as que consideram o conjunto das imagens e parte delas é



realizada com finalidades e abordagens diversas, ou seja, embora a cerâmica panatenaica possuísse dois painéis figurativos, a maioria das pesquisas sobre o tema analisa somente um dos lados de figuração. Portanto, conforme comentamos no início, uma de nossas contribuições com a dissertação de mestrado é a análise das imagens de forma conjunta, pensando a ânfora como um todo.

Gilberto da Silva Francisco é um dos poucos estudiosos que procura analisar as imagens desses vasos olhando para ambos os lados figurativos. O autor busca responder a questão: o que são as ânforas panatenaicas? Discutindo sua tipologia, contexto de produção e significados no festival e fora dele.

Isso não significa que não faremos uma análise precisa de cada cena individual dos vasos, pois a análise iconográfica de cenas isoladas, como nos explica Mangold, constitui uma condição principal para uma exploração das imagens dentro de suas particularidades internas e externas (MANGOLD, 2005, p.7). A análise de tais particularidades nos permite desenvolver questões sobre a proveniência das cenas, a sua recorrência em um determinado contexto e, ainda, as causas de sua mudança. Contudo, os painéis figurativos de um mesmo vaso, após o estudo individual de cada cena, podem ser pensados de maneira composta, considerando a disposição no material de suporte, e nos apresenta outros aspectos importantes para a análise das imagens como: recorrência de temas na mesma cerâmica, cenas múltiplas, valores da sociedade referidos na relação das imagens, entre outros.

Essa iconografia presente nos vasos faz parte do imaginário social grego e estudá-las de maneira conjunta nos permitirá desenvolver nosso objetivo principal: pensar, a partir da representação do corpo dos competidores e do corpo da deusa, como a forma humana é construída e o que isso significa na cultura ática. Na cerâmica grega, de maneira geral, a imagem do corpo humano é uma constante, não somente na representação de homens e mulheres, mas também nas imagens das mais diversas divindades.

Essa prática de representar o divino em forma humana nos proporcionará indagar acerca de traços característicos da cultura helena como a relação entre homens e deuses. Além da forma humana, outra recorrência nos vasos de forma geral é a nudez do corpo masculino em momentos de

preparo físico e durante competições. As imagens de competidores nas ânforas panatenaicas não fogem disso.

O assunto da nudez é constantemente explorado quando se trata de antiguidade na Grécia, pois é um dos aspectos que caracteriza o cidadão nos vasos. Por haver essa relação entre a imagem do homem nu com a sua condição de cidadão, os pesquisadores quase sempre realizam uma abordagem política da nudez, como se ela fosse uma característica da vida do cidadão na *polis* e/ou como se caracterizasse um dos lados que compõe o homem cidadão: o físico porque tal homem deveria ser saudável tanto de mente como de corpo e, portanto, a educação física constituía a *paideia* helênica (LESSA, 2008).

Entretanto, antes de realizarmos a análise do objeto de estudo é importante, ainda, delimitarmos a seguir as especificidades da cultura material e dos textos na produção do conhecimento histórico voltado para a Antiguidade, também explicando a nossa opção pelos artefatos arqueológicos e justificando como elaboramos o nosso catálogo. Para, então, na outra parte deste capítulo, abordarmos os estudos visuais e nosso método de análise das imagens, as quais terão seu contexto, sua materialidade e ornamentação problematizados no capítulo dois; sendo a sua análise reservada para o capítulo três.

### ***Cultura material e textos***

Gilberto da Silva Francisco explica que os artefatos arqueológicos nos permitem um estudo mais profundo sobre a população em geral, seu cotidiano, uma vez que a maioria das pessoas relaciona-se com a cultura material em algum nível de suas vidas (ao comer, se vestir, fazer construções e outros). Mesmo a cultura letrada, de acordo com o autor, pode ser vista de sua materialidade: suporte de escrita, estilos de letras, instrumentos de escrita, dentre outros (FRANCISCO, 2007, p.35).

A cultura letrada, como explana Fábio Vergara Cerqueira, muitas vezes não atinge grande quantidade de pessoas no caso da antiguidade, pois poucos seriam alfabetizados (CERQUEIRA, 2000, p.86). Porém, a cultura oral era bastante difundida, havia a tradição dos textos serem lidos em públicos ou recitados.

Os mitos, principalmente, faziam parte dessa tradição das narrativas, feitas para conservar e transmitir os saberes convencionais. Na tradição oral passada de boca em boca há os contos, as fábulas e os cantos dos poetas – na poesia as narrativas eram formas verbais fáceis de memorizar. Sendo assim, Jean-Pierre Vernant ressalta que a literatura no período Clássico, séculos VI a IV a.C., não era feita para ser lida desacompanhada, propiciando às narrativas um caráter estético, político e social, aproximando os vínculos entre religião e *polis* (VERNANT, 2002, p.13-14).

Além da cultura oral, também notamos certa tradição de se representar essas narrativas em cenas, sejam monumentais ou vasculares, com imagens de deuses, heróis e criaturas míticas. Essas figurações fazem parte da cultura material que atualmente temos sobre os helenos e nos permite construir um conhecimento acerca da sociedade que as produziu. Francisco explica que “Desde tempos ‘pré-históricos’ o homem apropria-se das matérias naturais para seu uso, dessa forma, talha, pinta, faz incisões, arrasta coisas de um espaço para outro, cobre-se quando sente frio, dentre várias outras ações, que não devem ser interpretadas sob o ponto de vista puramente utilitário: elas se inserem em esferas mais amplas, e, dessa forma, informam mais que o puro uso ou técnica de produção.” (2007, p.34) elas são vestígios de todo um modo de pensar e agir.

A cultura material figurada se insere nesse contexto e, ainda, possui uma especificidade: seu grande potencial de comunicação, pois se identifica com uma variedade de grupos sociais que nem sempre se identificam pela palavra escrita. Nesse sentido, ela pode ser caracterizada como expressão da diversidade social, exibindo a pluralidade humana.

Nesse ponto, cabe uma pequena observação importante: segundo Mangold, e também para nós, acerca dos artefatos figurados, a comunicação não emana somente da imagem, mas depende do conhecimento do observador. A imagem por si só é como uma alusão ou código que

desencadeia no espectador um mecanismo de reconhecimento das cenas da mitologia que ele conhece (MANGOLD, 2005, p.120). Sendo que o entendimento de uma cena, para nós, é facilitada pela repetição de um mesmo esquema iconográfico fixo e pelas leituras bibliográficas, teóricas e metodológicas; afinal, como observamos com a perspectiva histórica interpretativa, o estudioso produz a partir dessas leituras uma inteligibilidade das imagens, pesquisa as relações entre elas e sua inserção no contexto da cultura de modo geral.

### ***Vestígios do Festival das Panateneias***

Alguns autores antigos fazem referência ao Festival das Panateneias, por exemplo: Píndaro, *Neméia ode X*; Aristóteles, *A Constituição de Atenas*, Platão, *Crátilo*, *Eutífron*, *Hiparco*, *Leis* e *Timeu*; Pausanias, *Descrição da Grécia*; e outros, inclusive autores romanos e bizantinos. Contudo, essas referências são sempre incidentes, pequenos trechos em textos que abordam outros assuntos. Para estudar o festival, além dos documentos escritos, há os frisos do Partenon com relevos da procissão, as ânforas provenientes das competições e toda uma cerâmica que referencia de alguma forma a festa.

Além das diferenças materiais e iconográficas entre os frisos e os vasos, nosso objeto de análise, há a distinta relação que cada um deles possui com as pessoas. De acordo com Francisco, “Enquanto as imagens em monumentos são enormes, as vasculares são pequenas e o homem pode manusear e realizar atenta observação – além de estarem presentes na vida cotidiana. Isso diferencia a relação física homem-imagem nesses casos.” (2007, p.47).

Dessa forma, podemos afirmar que a cerâmica possui maior alcance que os frisos do Partenon. Diferentemente dos frisos, ela podia ser manuseada, observada de perto e de todos os ângulos pelas pessoas envolvidas na sua recepção e difusão. Por isso, podiam estar e ser observados em qualquer lugar seja público ou privado, em Atenas ou fora dela, atingindo, portanto, um maior alcance.

A escolha dentro do universo da cerâmica pelos vasos panatenaicos provem de nosso intuito de realizar uma leitura conjunta de seus painéis figurativos. Além disso, a cerâmica que se refere ao festival é grande e cada tipo de citação merece um estudo a parte, assim como as ânforas panatenaicas.

Uma aproximação entre parte dessa cerâmica que menciona a festa, os vasos da premiação, os frisos do Partenon e os textos antigos é a mitologia, principalmente quando diz respeito à deusa Atena. Nesse sentido, a mitologia mostra-se um traço peculiar da cultura helena, sendo observada tanto na cultura material como nos documentos escritos para citar as Panateneias. Contudo, dependendo de como é mencionada, apresenta diferentes formas de análise.

Porém, o que nos interessa nos vasos são as possibilidades de pesquisas diversas que nos proporcionam; afinal suas imagens e materialidade podem ser objeto de estudo da História, Arqueologia ou Estudos Visuais. A variedade de estudos das Panateneias, além de ser possível porque os artefatos arqueológicos, como já observamos, são mediadores entre as pessoas e o mundo onde vivem, ocorre também por causa da grande quantidade de vasos panatenaicos que existem. Nesse sentido, é importante destacarmos que para este trabalho selecionamos treze ânforas, cujas fotos e informações estão no catálogo anexo a esta dissertação. A seguir explicamos a sua confecção, justificando nossas escolhas.

## **Corpus**

A quantidade de cerâmica panatenaica é significativa, pois os ganhadores das 32 competições recebiam como prêmio até 140 vasos cada. Contudo, o que restou desses vasos são, na maioria das vezes, fragmentos. Alguns ainda estão inteiros ou foram reconstituídos e encontram-se, geralmente, em museus de história e arte localizados principalmente na Inglaterra, Estados Unidos, França, Itália e Grécia. Dentro de um *corpus*

relativamente grande, é importante destacar que as escolhas e exclusões que fizemos são pensadas a partir de nosso tema central.

A confecção desse catálogo é fruto de diferentes momentos. Conforme já foi apontado, a confecção iniciou-se no primeiro ano de iniciação científica como bolsista PIBIC/CNPq, sendo aprimorado constantemente durante os quatro anos de Iniciação Científica. Nesse primeiro momento tivemos acesso a um importante acervo *online* de vasos gregos, a plataforma Beazley<sup>1</sup>, que nos traz informações essenciais como: data e local onde cada ânfora foi encontrada, oleiros responsáveis pelas imagens, locais onde se encontram atualmente os vasos, bibliografia na qual já foram citadas. Por meio dessa plataforma também tivemos acesso aos catálogos *online* de museus que contém a cerâmica estudada, o que permitiu a redação da monografia de final de curso.

Após o término da graduação fizemos uma visita ao Museu Britânico, em Londres, e ao Museu do Louvre, em Paris, onde tivemos contato direto com as ânforas selecionadas durante a IC e ainda tivemos a oportunidade de conhecer outras. Em Londres, também tivemos acesso a um importante catálogo de ânforas panatenaicas: *Panathenäische Preisamphoren* de Martin Bentz, 1998. Assim, a visita aos museus e o acesso ao catálogo de Bentz nos permitiu aumentar e repensar a nossa própria seleção de fontes, pois nos proporcionou a percepção de detalhes antes deixados de lado com a observação apenas das fotografias dos catálogos, como por exemplo: fotografias de catálogo não mostram precisamente o que é original e o que é restaurado, fotografias e desenhos geralmente mostram apenas um dos lados e podem distorcer as imagens, as fotos às vezes não mostram variações ornamentais relevantes para determinadas questões.

Após todo esse levantamento, e conhecendo melhor o *corpus*, foi necessário fazer escolhas. Nesse sentido, optamos por selecionar as ânforas observadas diretamente por nós na visita ao Museu Britânico e ao Museu do Louvre. Na descrição de cada cena desses objetos, confrontamos as descrições dos catálogos com o nosso próprio entendimento da cena, baseado em leituras teóricas e metodológicas sobre o tema. A descrição de tais imagens

---

<sup>1</sup> <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm> (banco de dados da web especializado em vasos gregos).

foi uma etapa muito relevante porque consideramos, assim como explica François Lissarrague, que a escolha das palavras para a descrição das imagens já é interpretar, o que nos permite notar a dimensão verbal da imagem. Para descrevê-la nós a lemos e leitura é um procedimento linguístico o qual produz sentido, ordem; e distingue-se do apenas olhar, característica da dimensão visual das imagens (LISSARRAGUE, 2009, p.19).

Além disso, buscamos abranger tanto as ânforas mais antigas como as mais recentes, a fim de poder notar as permanências e mudanças no modo de pintar e, também, nas formas da cerâmica. Dessa maneira, nossa seleção abrange o período de 565 a.C. até 320 a.C. Ressaltando que todo cuidado na seleção deve-se a importância de analisarmos a composição das figurações o mais próximo possível do que poderiam ser.

O recorte cronológico nos permite comparar o esquema figurativo da deusa e dos esportistas no início da produção ceramista para as Panateneias com o esquema mais posterior, já da época de Atenas Clássica. Os vasos panatenaicos são feitos até cerca de 100 a.C.; entretanto, há um exemplar do século IV d.C. Nesse sentido, não analisamos os vasos do período helenístico e romano, pois partimos de uma seleção de vasos panatenaicos “típicos”.

Considerando todas essas observações, construímos nosso catálogo. É, ainda, essencial levantarmos uma questão que atravessa nossa seleção de maneira fundamental: as pinturas vasculares expressam o olhar grego, sua visão de mundo, elas fazem parte da cultura visual grega. Como explica Grillo, há uma relação entre imagens e sociedade, elas são “construções do imaginário social, que permitem uma aproximação às representações mentais dos cidadãos” (GRILLO, 2011, p.60). Então, pressupondo haver essa relação entre imagens e sociedade, poderemos desenvolver a partir do catálogo nosso objetivo e, ainda, ampliar o horizonte interpretativo em torno da concepção de figura humana.

Por fim, é importante observarmos que essa interação entre imagens e sociedade realizada por nós é uma orientação teórica que, com revisões, é adotada, sob certo ponto de vista e conceitos, pelos Estudos Visuais. Procurando explicar melhor essa perspectiva, na segunda parte deste capítulo realizamos uma revisão bibliográfica dessa teoria e, ainda, posicionamo-nos acerca de seus autores e conceitos.

## Imagem e contexto no estudo da iconografia dos vasos gregos

Até a década de 1930 os documentos da História eram predominantemente os textos escritos de natureza política ou religiosa. Contudo, com a redefinição do conceito de documento, que começa com os *Annales*, textos diversos, imagens, cultura material e outros, passam a ser considerados vestígios históricos. Assim, apesar de desde Aby Warburg haver uma tradição de estudo das imagens que as colocam como documentos, é desde 1930 que as pesquisas históricas a partir de testemunhos diversos, dentre eles as imagens, vem aumentando. O uso de outros documentos que os historiadores não estavam acostumados a trabalhar promoveu ainda outro conhecimento, metodologia, que os tornassem passíveis de serem analisados. Acerca do caráter documental das imagens, Knauss explana:

O caráter probatório da pesquisa histórica definiu a noção de documento como sinônimo de fonte histórica, demarcando assim o seu universo à hegemonia da fonte escrita e oficial. Este modelo foi validado pela concepção cientificista de documento e traduziu a afirmação da objetividade do conhecimento como dado. É nesse sentido que as imagens foram desprezadas. De modo geral, a possibilidade de usá-las como provas não favoreceu a sua valorização pela historiografia que restringiu o uso das imagens às situações em que as fontes escritas não se evidenciavam suficientes, como no caso do estudo da Antigüidade (KNAUSS, 2008, p.152).

Dessa maneira, foi a partir do interesse renascentista por esse período histórico que, conforme Knauss, iniciaram as primeiras sistematizações de procedimentos de identificação e caracterização de fontes não-escritas, sendo os antiquários os principais responsáveis por isso. Afinal, se dirigiam para o tratamento das coisas do homem, no sentido das *humanitas* que caracterizam o humanismo renascentista (KNAUSS, 2006, p.97-115).

De acordo com Fábio Vergara Cerqueira essa fase renascentista é chamada de artística e vai do século XVI até o XVIII. Sendo nela a descoberta dos primeiros vasos gregos e o surgimento dos primeiros catálogos. Segundo o autor foi o arqueólogo Eduard Gerhard, em 1824, o primeiro a estabelecer a prioridade de se publicar sistematicamente os vasos descobertos, pois não os considerava como simples objetos de coleção, mas como objetos de estudo. Assim, a arqueologia se tornava uma disciplina acadêmica e nascia a fase da



crítica histórica no desenvolvimento da ciência da imagem do mundo antigo (CERQUEIRA, 2005, p.119).

A partir dos ensinamentos de Gerhard, explica-nos Cerqueira, estabeleceu-se um método de catalogação das coleções de cerâmica grega e um método positivo de análise da mesma, o qual constituía em sistematizar o conhecimento da pintura sem recorrer a nenhuma imagem pré-concebida. Sendo que tal hermenêutica devia completar aquilo que já se conhecia pelos textos antigos, ou preencher lacunas, ou mostrar variáveis (2005, p.121).

Dentro dessa tradição positivista, ainda segundo Cerqueira, surgiu o interesse pelos pintores de vasos em si, buscados pela identificação de seus traços estilísticos. Hartwig em 1893, partindo da cerâmica assinada pelos oleiros, iniciou a ciência do atribucionismo, reconhecendo personalidades artísticas e atribuindo autoria à cerâmica. O método definitivo para tal ciência foi dada por Beazley<sup>2</sup> em 1908, cujo trabalho perdurou por seis décadas. Tal método permitia estabelecer uma coerência entre datação e estilo e possibilitava um estudo dos assuntos retratados pelos pintores (2005, p.121-122).

Dessa maneira até os anos de 1960 o trabalho de Beazley era a grande referência nos estudos da iconografia grega. No interior de tal metodologia e para a análise positiva de modo geral a imagem, como explana Cerqueira, “para aquele que a produz e para aquele que a recebe, reveste-se necessariamente de um sentido preciso e unívoco.” (2005, p.123) Por isso, o método positivo busca descrevê-la, procura saber seu contexto, seu estilo, pintor, realizando um enquadramento histórico. As imagens, por seu atributo, significavam o mesmo tanto para o produtor como para o observador.

Entretanto, de acordo com Cerqueira, a partir de 1970 começa a surgir uma tendência de se interpretar o atributo imagético, pois o atributo passou a ser visto de maneira ambígua, dando margem para o que Herbert Hoffmann nos anos de 1980 denominou de um método interpretativo e histórico, no qual a

---

<sup>2</sup> A mais famosa seriação de vasos gregos foi realizada por John Beazley (1885-1970) durante toda sua carreira acadêmica. Beazley apresentou-nos o lado artístico do ofício dos artesões por meio de indivíduos, pintores, cujos estilos influenciam outros. Tal pesquisador fez a seriação por pintores, ou seja, distinguiu (segundo razões estilísticas) os pintores de cada cerâmica.

cultura de modo geral passa a ser estudada de forma mais profunda, ou seja, mais problematizada (2005, p.124).

Nessa década, 1980, tratando das imagens em geral, segundo Knauss (2006, 2008), o estudo da cultura se tornou central para as ciências humanas e conduziu a uma revisão do estatuto do social. Nesse contexto, o lado subjetivo das relações sociais ganhou espaço e consolidou uma tendência que passou a sublinhar como a cultura — o sistema de representações — instigava as forças sociais de um modo geral, não sendo mero reflexo de movimentos da política ou da economia. A virada cultural destacou os vínculos entre conhecimento e poder, o que serve, igualmente, para demarcar o estudo das imagens. A cultura visual seria, portanto, um desdobramento de um movimento geral de interrogação também sobre a cultura em termos abrangentes.

Entretanto, explica-nos Knauss (2006, 2008), foi em 1990 que o campo da História da Arte começou a valorizar, com a institucionalização dos estudos visuais (feita a partir dos EUA), a necessidade de interdisciplinaridade na área. Segundo o autor, junto com essa valorização também ocorreu a emergência do conceito de cultura visual, o qual possui duas perspectivas: uma que a define como o contexto da cultura contemporânea recente e outra que a considera ponto de partida para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história, em diversos espaços e tempos.

Interessa-nos para estudo a segunda perspectiva, pois ela implica em um modo de análise que abre o campo para interpretações históricas e culturais. Nessa perspectiva, conforme Knauss, “importa, sobretudo, não tomar a visão como dado natural e questionar a universalidade da experiência visual. Trata-se de abandonar a centralidade da categoria de visão e admitir a especificidade cultural da visualidade para caracterizar transformações históricas da visualidade e contextualizar a visão.” (2006, p.107)

Em outras palavras, o olhar é construído socialmente e historicamente. Assim, pensar a história a partir de imagens implica considerar que os artefatos culturais não retêm sentidos fixos, pois são situados na história. A produção de sentido é um processo social, dinâmico e com múltiplas dimensões, ou seja, os significados não são dados, mas são construções culturais. Dessa maneira, há a tendência de se desnaturalizar a arte e o pressuposto de que o valor estético não é imanente; afinal, existem modos de ver. Na explicação de Knauss:

Os estudos visuais, seguindo a inspiração dos estudos culturais, defendem que os sentidos não estão investidos em objetos. Ao contrário, o conceito de cultura visual sustenta o pressuposto de que os significados estão investidos nas relações humanas. É nesse sentido que a cultura é definida como produção social e, por isso, o olhar pode ser definido como construção cultural. Nesse sentido, as definições materiais e tipológicas devem ser concebidas como elementos do processo de significação. O objeto individual é integrado numa ampla rede de associações e de valores que integram as competências visuais. (2006, p.114)

Dessa maneira, os estudos visuais são o estudo da cultura visual e centram suas análises na construção cultural de imagens e na experiência da vida cotidiana, enfocando, como nos explica Éverly Pegoraro, a formação social do campo visual. Seus objetos de estudo não são apenas objetos em si, mas também abrangem maneiras de ser, ver e agir dentro de diferentes formas de subjetividade. Implica compreender as variadas posições do sujeito que emergem por meio de relações visuais (PEGORARO, 2011,p.48).

Nesse sentido, o percurso histórico da visão precisa ser avaliado, sendo que as possibilidades de visualidade de uma imagem não se esgotam e o estudo visual é apenas um dos componentes de algo mais amplo. Também é importante destacar que, enquanto a história da arte estuda objetos individuais, os estudos visuais procuram expandir questões sobre o estatuto do objeto artístico em um conjunto mais geral das imagens e das representações visuais.

Em outras palavras, segundo Knauss, a categoria de cultura visual permite expandir a história da arte ao integrar os objetos artísticos no mundo das imagens ou ao integrar o mundo das imagens no mundo das artes. E também significa, como o autor afirma, “um modo de colocar novos desafios para a história da arte, redefinindo o próprio estatuto da arte como construção histórica e com variações que lhe conferem historicidade própria.” (2006, p.112)

A seguir, procuramos dialogar esse nosso debate sobre os Estudos Visuais com o nosso objeto de estudo e a ideia de artefato figurado que se tem na Arqueologia.

## ***Iconografia dos vasos gregos***

Na antiguidade, de acordo com Martin Robertson e Mary Beard (1997) nunca houve uma distinção verbal entre arte e artesanato; conforme os autores, na história da arte grega, antes dos estudos do arqueólogo John Beazley (iniciados em 1908, como já observamos), um vaso decorado com caráter utilitário não poderia ser considerado arte. De acordo com Robin Osborne (1998), o que temos na antiguidade é toda uma discussão filosófica em torno da arte, mas ressaltamos que tal discussão filosófica não é entendida nos termos pelos quais conceituamos arte hoje.

Assim, a iconografia vascular até a contribuição de Beazley não era considerada arte. Contudo, nos parece que sua redefinição para artística nos mostra um contexto no qual a própria história da arte tinha um conceito menos abrangente de imagem. É interessante novamente lembrarmos que Beazley foi o principal pesquisador de uma das fases do desenvolvimento da ciência da imagem, a fase do atribucionismo.

Então, desde o trabalho desse autor se considera na história da arte que a iconografia possui um valor estético e estilos próprios. Contudo, buscamos entender essa iconografia como parte da cultura visual grega, ou seja, em um sentido mais amplo que o de arte grega. Para analisá-la consideramos necessário interpretar não apenas um significado único, mas buscar entender as relações humanas que a envolvem. Dessa forma, procuramos realizar um deslocamento da iconografia vascular do campo da história da arte para o dos estudos visuais.

Para Robin Osborne (1998), o estudo das imagens gregas não faz parte de uma história da arte que seja construída pelo patrimônio privado de artistas individuais. Porém, faz parte de uma história social da arte, pois a arte era um trabalho, um trabalho anônimo para toda a comunidade, que continha mensagens diversas sobre a morte, relações com os deuses, esportes, acontecimentos políticos e outros mais. Segundo Osborne, a arte grega nos permite perceber o seu consumo e sua interação com a sociedade.

Uma história social da arte também é um dos caminhos para refletirmos sobre essas imagens dos vasos. Entretanto, importa-nos, como já

destacamos, o presente do pesquisador no processo interpretativo. Autores como Robertson e Beard, apesar de não se inserirem nos estudos visuais, evidenciam-nos a importância de se pensar acerca dos significados e funções das imagens na sociedade e afirmam que a interpretação de imagens requer uma tentativa de reconstruir em nossos próprios termos (por que não podemos fazer de outra forma) o que era para ser um observador da época. Afinal, os sentidos que as imagens propiciam provem de processos sociais, ou seja, eles não são tomados como dados, mas como uma construção cultural.

Assim, para nós, em linhas gerais, as imagens iconográficas não falam por si mesmas, para analisá-las é preciso aprender bastante sobre a cultura as quais pertencem e seus padrões de comunicação. Além disso, para dar um sentido a elas é necessário fazer conexões adequadas delas com as nossas próprias experiências, valores e crenças. Porque, como observado com Robertson e Beard, os significados que lhes damos dependem de nossos próprios sistemas de significação visual. Segundo os autores, usamos o conhecimento adquirido com nossos próprios modos de ver a fim de compreender as complexidades - algumas semelhantes, outras diferentes - no material antigo (ROBERTSON; BEARD, 1997, p.18).

Pensar sobre os nossos sistemas de significação visual é extremamente importante. Como notaremos no próximo capítulo, por exemplo, a caracterização de um vaso como grego ou panatenaico é algo recente e é como mencionamos o material que estudamos. Além disso, essa documentação possui um contexto específico na atualidade: o contexto das coleções e dos museus; ela é entendida por meio de valores próprios de nosso tempo, o valor monetário e o valor de antiguidade, por exemplo, que a coloca, ainda, em um contexto de patrimônio histórico.

\*\*\*

A cultura material, como notamos no decorrer deste capítulo, possui evidente importância para o estudo da história humana de modo geral, pois o ser humano a produz desde tempos bastante longínquos (FRANCISCO, 2007). Ela também constitui um rico universo independente dos textos (CERQUEIRA, 2000), e para o estudo da iconografia propomos uma interpretação a partir de

uma teoria que entende as imagens como constituintes do imaginário social da época (GRILLO, 2011), sendo objetos polissêmicos e construídos culturalmente (KNAUSS, 2006, 2008), cujos olhares dependem do próprio presente do pesquisador (ROBERTSON;BEARD, 1997).

Dessa forma, entendemos os vasos panatenaicos como parte da cultura visual grega e para analisa-la adotamos uma perspectiva histórica interpretativa, a qual considera sentidos múltiplos para a interpretação do artefato arqueológico. Sobre o conceito de cultura visual, de acordo com Knauss:

partiu do reconhecimento da diversidade do universo de imagens, favorecendo um tratamento das imagens que não esteve baseado na tipologia que distingue materialmente os tipos de imagens. Nesse caminho, a utilização da noção de cultura visual tornou possível superar a falta de um objeto próprio que se encontra esfacelado diante de uma divisão tradicional de história da arte, do filme ou do cinema, da fotografia, etc, consequência de uma definição dos objetos visuais que se poderia chamar de positivista (2008, p.158).

Para uma história cultural tal conceito de cultura visual pode ser aplicado, proporcionando o que o historiador e crítico da arte, James Elkins, nas palavras de Knauss, explica-nos: a cultura visual possibilita uma concepção mais inclusiva e “isso se relaciona com o fato de que os estudos visuais apresentam uma tentativa de evitar a abordagem da história por linhas pré-definidas, escapar da história dos estilos e abrir o estudo do visual a um conjunto mais abrangente de temas. Nesse sentido, porém, é possível levantar questões que não são investigadas a partir do prisma da tradição disciplinar da história da arte.” (2008, p.158)

Para nós, também, o diálogo entre arqueologia e estudos visuais é importante porque a materialidade das ânforas (suas formas, curvas, conicidade e outros elementos que dizem respeito ao suporte) influencia onde é possível realizar pinturas e de que forma, conforme observaremos no capítulo seguinte, no qual caracterizamos o vaso panatenaico e pensamos acerca de seu contexto de produção, inserção e divulgação.

Além disso, como já notamos no decorrer deste capítulo, os estudos visuais são um dos componentes de um campo muito mais amplo, consideramos a arqueologia e a história outros desses elementos, mas não são

os únicos – pois a interpretação não é fechada, não se define somente com determinados componentes, ela é polissêmica e não se esgota.

## Capítulo 2 - ÂNFORAS PANATENAICAS

O vaso grego como definimos hoje é uma construção contemporânea inserida em um discurso de formação de uma nação, a Grécia, desenvolvida, como nos explica Gilberto da Silva Francisco, entre os séculos XVIII e XIX. Na antiguidade há a produção de vasos de cerâmica por diversas localidades com certas articulações culturais e que conhecemos como mundo grego. A partir do século XVIII esses objetos começam a aparecer no mercado de antiguidades, constituindo-se as primeiras coleções e iniciando uma prática de atribuir-lhes valor estético e monetário. Desde então os vasos gregos possuem ampla circulação, sendo adquiridos por particulares ou instituições em todo o mundo (FRANCISCO, 2013, p.37).

Entretanto, como explana Francisco, essa circulação, atualmente, insere-se no contexto de proteção de antiguidades, tendo uma série de ações legais por parte da Itália (país com maior número de vasos gregos fora da Grécia) e Grécia contra países que adquiriram peças ilegalmente. A ressignificação dos vasos é comum, em uma política de proteção às antiguidades o artesão é pensado como um artista e a cerâmica como um objeto de arte. No Brasil, tal cerâmica, constituinte de coleções e objetos antigos, faz parte do patrimônio nacional, mostrando-nos aspectos culturais correspondentes com a formulação vaso-objeto de arte (FRANCISCO, 2013, p.38).

Essa ressignificação do vaso lhe confere um valor monetário relativamente considerável: 20mil euros aproximadamente; contudo, apesar de haver exceções, é importante destacar que esse valor é modesto em relação aos valores das obras de arte contemporâneas. Para nós, pensar esse contexto atual da cerâmica grega é bastante relevante, uma vez que ele faz parte de nossa experiência com os vasos; afinal, o nosso contato com esses objetos, seja por catálogos, bancos de dados online ou pessoalmente nos museus, passa pela experiência de que constituem o patrimônio histórico e cultural, são objetos que possuem alto valor no mercado de antiguidades— uma experiência completamente diferente daquela da antiguidade.



Pensar essa diferença nos faz perceber que quando observamos um vaso não estamos nos conectando diretamente a uma experiência passada e, muito menos, atribuindo-lhe os mesmos valores e funções que na antiguidade. Nesse sentido, é importante sabermos nossas limitações e buscarmos entender a multiplicidade de informações que o material antigo pode nos proporcionar.

Direcionando essa discussão para o estudo das ânforas panatenaicas, perguntamo-nos: o que são os vasos panatenaicos, na bibliografia e para nós? Sendo assim, na primeira parte deste capítulo objetivamos refletir sobre o que são essas ânforas. Como objetivo específico, por meio da leitura de Francisco, pretendemos pensar em como uma caracterização tradicional da cerâmica nos direciona para uma interpretação na qual ela possui dados bem definidos: forma, capacidade, ornamentação, função, cronologia, produção e locais de achado. Além disso, dentro dos objetivos específicos desejamos estudar o contexto de produção, inserção e difusão dessa cerâmica. Já na segunda parte do capítulo apresentaremos uma sistematização de nosso catálogo e uma revisão bibliográfica sobre os temas das imagens.

### **Caracterização da Ânfora Panatenaica**

Na Grécia, segundo Grillo e Funari, a iconografia surgiu com os minóicos e micênicos no segundo milênio a.C. Entre 900 e 700 a.C. desenvolveu-se a cerâmica geométrica e entre 725-625, aproximadamente, a orientalizante. Os vasos áticos, por sua vez, surgiram por volta de 635 a.C e foram pintados em duas técnicas: a de figuras negras (até cerca de 500 a.C.), cujo vaso é mantido na cor da argila enquanto as imagens são pintadas com verniz negro; e a de figuras vermelhas (a partir de aproximadamente 530 a.C.), que cobre o vaso inteiro com verniz negro e preserva as figurações na cor da argila (GRILLO; FUNARI, 2010, p.55).

As ânforas panatenaicas são exceções de produção ceramista com figuras negras que não deixou de ser feita mesmo depois de a técnica com figuras vermelhas estar no seu auge. Essa cerâmica, produzida com número

definido para cada festival, é encontrada atualmente em diversos lugares como a Crimeia, a Etrúria, a Cirenaica e a Síria, e é referenciada em vários outros suportes ao longo do tempo: esculturas, mosaicos, relevos, pinturas, por exemplo.

Esses vasos são de terracota e eram produzidos para a ocasião de premiação dos vencedores das competições esportivas do Festival das Panateneias e vinham com azeite sagrado das oliveiras de Atenas. Variavam entre 60 e 83 cm de altura e 11 a 42 litros de azeite. O fragmento de cerâmica mais antigo já encontrado é de 560 a.C. e o mais recente de 100 a.C., sendo que há uma peça datada do século IV d.C.

Segundo Francisco, na tradicional caracterização tipológica desses vasos há uma dificuldade em se pensar a experiência na qual esses objetos estavam inseridos na antiguidade, experiência que o autor chama de processo de inserção coerente a sua produção, uso e deposição/rejeição (a trajetória do objeto). Para o autor a manutenção do estilo de figuras negras, faz com que a tradição seja um dos temas mais estudados nessa cerâmica - tradição do ponto de vista metodológico, da interpretação dos elementos socioculturais, pois a repetição do estilo de pintura e das cenas figurativas nos apresenta diferentes conteúdos e não necessariamente um comportamento tradicional (FRANCISCO, 2012, p.3).

Do ponto de vista metodológico são três os elementos utilizados para se caracterizar a ânfora como tradicional: tipo, trajetória e estrutura. Nessa leitura há a percepção do festival e da cerâmica panatenaica como algo estático durante o longo tempo no qual perdurou e os estudos sobre o tema geralmente nos trazem um amplo recorte temporal com generalizações acerca de distintos momentos históricos. Contudo, Francisco questiona essa leitura e propõe a identificação da fragilidade desses elementos. Para o autor a compreensão das variadas citações aos vasos panatenaicos, fornecem a base para se pensar em um “universo panatenaico” como orientador da questão do vaso no universo do prêmio (2012, p.12). Ou seja, para Francisco, as ânforas devem ser pensadas junto com a variada cultura material que lhe faz referência a fim de melhor refletirmos sobre as práticas socioculturais que as envolvem.

A seguir procuramos responder o que são esses vasos na metodologia tradicional e quais são as possibilidades de novas caracterizações a seu

respeito. Então, explanaremos sobre a sua ornamentação, seu contexto de produção, inserção, difusão e, por fim, pensaremos sobre seus significados religiosos, sociais, culturais e políticos.

### ***O que é um vaso panatenaico?***

O termo “panatenaico” aparece, na literatura antiga, para se referir à procissão - Tucídides (século V a.C., *História da Guerra do Peloponeso* 1, 20). Seu uso para designar os vasos é mais raro, aparecendo, por exemplo, em uma inscrição de 414 a.C. que seria o registro do provável espólio de Alcibíades. No Renascimento o termo também é utilizado, mas foi relacionado ao vaso/premio somente em 1817 com Böckh. O próprio entendimento do vaso como prêmio no contexto das Panateneias é realizado somente a partir do século XIX, sendo a discussão em torno da *Burton Amphora* (ver objeto 1 do catálogo – B130) essencial. Winchelman no século XVIII já fazia referência a vasos/prêmios, mas não os chama de panatenaicos (FRANCISCO, 2012, p.13-14).

Já a organização dos dados também começa a ser feita no século XIX com Odoardo Gehard (1830) e a caracterização mais detalhada com Peter Bröndsted em 1832. Sendo que o primeiro estudo mais aprofundado, tendo como base uma documentação organizada (um repertório de 130 objetos), foi feito no início do século XX por Von Brauchitsch em 1910 e, a partir de então, a necessidade que se colocava era a de apresentar interpretações relacionadas a um corpus organizado que crescia sempre mais.

Bröndsted analisa e caracteriza quatro pontos principais das ânforas: a inscrição, o vaso como símbolo da premiação, a proveniência do óleo e a capacidade das ânforas. O autor interpreta a palavra Αθηνεθν nos vasos mais antigos como Αθηνεον. Assim a inscrição (ver objeto 1, B130) τον Αθηνεθν αθλον: εμι (*Eu sou o prêmio de Atenas*) seria interpretada como *Eu sou o prêmio da Ateneia*, nome do festival panatenaico antes de sua reorganização em cerca de 560/566 a.C. Já quando a inscrição aparece com o termo αθλων, no genitivo plural: των Αθηνηθεν αθλων, o estudioso pensa a tradução como

*Dos prêmios de Atenas.* Apesar de usar a palavra *prêmio*, Bröndsted considera o vaso como símbolo da premiação, sendo o óleo o verdadeiro prêmio.

Von Brauchitsch considera que apenas os vasos com a inscrição *τον Αθνεθεν αθλον*, ou com as suas variantes, podem ser caracterizados como advindos das competições. Essa inscrição, *τον Αθνεθεν αθλον*, é a mais recorrente na cerâmica panatenaica e pode ser traduzida como: *Um prêmio de Atenas* ou *Um prêmio dos jogos de Atenas*. Tais variações ocorrem porque o termo *αθλον* pode significar, já na antiguidade, prêmio, competição ou espaço de combate da competição (FRANCISCO, 2012, p.204). De acordo com Francisco, utilizar qualquer uma dessas traduções significa aderir a um modelo interpretativo mais amplo, pois além de ser uma questão filológica, depende da compreensão que o estudioso tem do próprio caráter do vaso em seu contexto de criação. Francisco explica que:

“caracterizando-o naturalmente como prêmio, significa interpretar tal vaso como um objeto valioso socialmente falando. Ao contrário, pode-se mesmo ressaltar sua filiação à *polis* ateniense e a importância de seu conteúdo, o óleo sagrado das oliveiras sagradas de Atenas. Assim, mesmo antes de compreender o real significado da inscrição, pode-se observar que essas traduções interpretativas pautam-se em visões diversas sobre a inserção social de tal vaso; revelando um debate constante no tocante às ânforas panatenaicas: seriam elas importantes objetos, imbuídos de um alto grau simbólico; ou apenas o invólucro de um produto realmente valioso: o óleo ateniense?” (2012, p.205)

Não pretendemos colocar um ponto final nessa discussão, mas consideramos importante saber que cada uma dessas traduções aponta para a natureza múltipla desses vasos, podendo ser analisados por distintos pontos de vista que convergem no entendimento de serem os jogos, os prêmios e o espaço de combate, constituintes de uma prática grega situada historicamente.

Geralmente se delimitam os vasos panatenaicos pela inscrição. Com isso, teremos uma grande quantidade de ânforas definidas como de forma panatenaica: a cerâmica pseudo-panatenaica, ânforas em figuras negras, em figuras vermelhas, em dimensões menores, em miniaturas, de origem italiota e ainda outros tipos de vasos que não têm forma panatenaica, mas elementos ornamentais similares (FRANCISCO, 2012, p.19).

Hamilton (1996), é um dos autores que propõe a identificação desse tipo de vaso por elementos como altura e a variação de capacidade de óleo,

sendo o arranjo proporcional de partes do vaso (bojo, pescoço, pé) outro elemento importante. Nesse sentido é importante observamos que a caracterização da cerâmica pela inscrição é um ponto de vista que vem sendo rediscutido.

Pensando a respeito da quantidade desses vasos, Francisco elabora um referencial mínimo baseado no que se pode chamar um conjunto de ânforas panatenaicas “típicas”; ou seja, um grupo de vasos cuja identificação não é problemática. Além disso, o autor constitui essa base por vasos em bom estado de preservação (inteiros ou pouco fragmentados), e cuja descrição nas publicações seja satisfatória. “Trata-se de uma lista de 145 vasos (36 do século VI, 70 do V, 36 do IV e um vaso do século II a.C.).” (FRANCISCO, 2012, p.34) Para o pesquisador e também para nós, o interesse por este grupo está na possibilidade de verificação de aspectos variados como a articulação entre as partes e as estratégias de ornamentação do vaso como um todo.

Para Francisco, quanto à documentação fragmentária, a inscrição é o guia para a identificação. O autor preocupa-se em sua tese em estabelecer uma lista de vasos panatenaicos, por isso, para sua pesquisa a caracterização da cerâmica é fundamental. Nas suas palavras, com relação à constituição da lista depois de inserir as ânforas sem problemas de identificação:

Do ponto de vista metodológico (...) um objeto fragmentário que conservou tal tipo de inscrição (mesmo que parcialmente) será incluído na lista de ânforas panatenaicas. Entretanto, pensando-se nos níveis de dúvida, um objeto fragmentário que não oferece elementos mínimos para o teste proposto, não será incluído já que apresenta um alto grau de dúvida sobre sua composição original. Já um vaso em bom estado de preservação, coerente com a estrutura formal e ornamental das ânforas panatenaicas identificadas no corpus mínimo, mesmo sem a inscrição de tipo athlon, será incluído com dúvida (...). Essa estratégia de identificação vale para os objetos correspondentes à produção que se estendeu até meados do séc. V a.C. E é preciso indicar certas especificidades cronológicas no teste de identificação dos vasos produzidos no século VI e V a.C. Para os exemplares mais antigos, produzidos antes da fixação do esquema ornamental em c. 530 a.C., há que se considerar um conjunto de variedades importantes quanto à estrutura da ornamentação. Os vasos produzidos antes da fixação do programa ornamental em c.530 a.C. apresentavam consistentemente inscrições que nomeavam a prova figurada. (2012, p.35)

Para nós essa classificação de Francisco é coerente e importante, pois a partir dela temos acesso, em único estudo, às informações essenciais de uma grande quantidade de vasos. Trata-se de um trabalho de catalogação, o

primeiro em português. Além disso, o autor também realiza sua análise do material, considerando os demais objetos (os não panatenaicos, mas com ornamentação similar) para traçar a inserção dos vasos nas práticas socioculturais da época.

As ânforas que selecionamos nesta dissertação são caracterizadas como cerâmica panatenaica “típica”, ou seja, constituem parte do referencial mínimo de vasos. Como já comentamos no capítulo anterior, tivemos contato com essas ânforas no Museu Britânico e no Museu do Louvre, parte das fotos de nosso catálogo foram retiradas diretamente no museu e outra parte, bem como as informações sobre os objetos, foram retiradas dos catálogos online dos museus, da plataforma Beazley, do texto *Panathenaica* de Beazley (1943), do catálogo de Bentz e da lista de Francisco.

A ornamentação, como notamos, é um elemento essencial na caracterização panatenaica; nesse sentido, no próximo tópico procuramos abordar as figurações desse material.

### ***Materialidade e ornamentação***

Como já notamos, os vasos panatenaicos possuíam dois painéis de figuração: em um deles observava-se um local fechado com Atena *Promachos*, Atena em atitude de combate, e a inscrição a sua frente; no outro se representavam as várias cenas dos jogos - as diversas provas do *pentatlo*, do hipismo e outras.

É interessante observamos que os homens, nas pinturas, têm pele escura e quando são meninos jovens estão sem a barba. Já a figuração de qualquer divindade, mesmo com a inserção de elementos animais, carrega consigo um definidor elemento da realidade: o corpo humano; seja ele idealizado ou esquemático. Por isso, duas imagens figuradas, praticamente idênticas, podem ser interpretadas como representantes do mito ou da realidade, contando apenas com a especificidade de uma inscrição que a nomeia.

Assim, é possível que imagens sem a especificidade de uma legenda possam ser pensadas de formas diversas. A interpretação, de acordo com Francisco, deve levar em consideração os significados dos vários elementos e suas articulações em determinadas culturas e épocas (2012, p.176). No caso da cerâmica panatenaica, Atena *Promachos*<sup>3</sup> é reconhecida pelos elementos que carrega: o manto com serpentes nas bordas, o escudo, a lança e o capacete.

Na mesma face de Atena podemos observar as colunas associadas a galos ou outros seres da mitologia como: Pluto, Triptolemo, Vitória, Zeus e a própria Atena *Promachos* aparecem pouco antes da fixação do programa ornamental das ânforas panatenaicas em 530 a.C., e os exemplos mais antigos, nesse contexto, são ligados ao Pintor do Balanço e Exéquias. De acordo com Francisco, não há registro do uso das colunas encimadas por galos, outros animais ou elementos no enquadramento de cenas figurativas fora da Ática antes da produção de ânforas panatenaicas. Entretanto, na Ática essas colunas encimadas já eram utilizadas, o que pode nos indicar que esse era um elemento específico dessa região (FRANCISCO, 2012, p.51).

Na outra face, o conteúdo relacionado às provas já era, antes da cerâmica panatenaica, bastante comum. Algumas das competições mais observadas são: corrida de curta e longa distância, corrida armada, pentatlo, pugilato, pancrácio, palê, corrida de biga, corrida de quadriga, apóbates, lançamento de dardo e outras.

A distinção entre algumas provas é feita pelo gesto. Por exemplo: a distinção entre corridas de curta e longa distância é feita pela posição dos braços e mãos<sup>4</sup> e a distinção entre o pancrácio e a palê passa pelo tipo de envolvimento entre os lutadores. O pancrácio é uma luta de maior contato físico, diferente da palê.

---

<sup>3</sup> Segundo Francisco, a figuração de Atena *Promachos* parece compor um esquema figurativo presente na produção artesanal do Mundo Grego desde o século VII a.C. em suportes diversos (2012, p.50).

<sup>4</sup> “Shear, ao comentar a ocorrência de tais provas nas ânforas panatenaicas, diz que: “a chave para identificar o evento é a representação dos braços e mãos dos corredores. Os braços dos corredores de curta distância ficavam afastados do corpo, enquanto as mãos estão muitas vezes na altura da cabeça e sempre estendidas (...). Ao contrário, os corredores de longa distância mantinham seus braços baixos e próximos de seu corpo e suas mãos fechadas em punhos” (SHEAR apud FRANCISCO, 2012, p.80).

Já os elementos não figurativos nas ânforas são: o verniz negro, a faixa com raios, a faixa com linguetas e o motivo palmeta-lótus. Sendo que a faixa com raios e a com linguetas já eram amplamente utilizados na produção de cerâmica grega em vários pontos do Mediterrâneo desde a produção orientalizante e a estratégia de painéis quadrangulares, com fundo na cor da argila junto com a faixa lótus-palmeta, também remontam à produção orientalizante (FRANCISCO, 2012, p.49).

O tamanho de um painel em relação ao outro é praticamente o mesmo no início da produção dessa cerâmica, mas com o tempo, a face com a deusa fica maior e a das provas diminui. É importante considerar que, como nos explica Francisco, na longa produção temporal das ânforas é preciso entender que ocorreram inúmeras mudanças no plano social, político e econômico que interferiram em algum grau no processo de produção, às vezes com vasos menores que o usual, como no contexto da destruição de boa parte das oliveiras sagradas pelos espartanos, durante a Guerra do Peloponeso (FRANCISCO, 2012, p.60-61).

Além disso, é importante compreendermos que o suporte não é apenas onde estão as imagens, uma vez que ele atua junto com elas. Segundo Pérola de Paula Sanfelice, isso se deve:

Em um primeiro momento porque a representação figurada se adapta necessariamente à superfície na qual está representada; é preciso que o autor/produtor da imagem a acomode no espaço disponível e a torne adequada à sua matéria-prima. E em uma segunda instância, a dimensão visual da imagem só pode ser entendida a partir do suporte que a contém. É justamente a superfície sobre a qual se apóia que define as formas sociais de relacionamento com a imagem. (SANFELICE, 2012, p.59)

Nesse sentido, voltamos a ressaltar a importância de um diálogo entre arqueologia e estudos visuais, estudar a imagem sem o seu suporte nos parece insuficiente para pensar a cultura visual grega. Uma vez que a materialidade da ânfora e as suas imagens atuam juntas, pois a primeira delinea tanto o espaço de figuração como o relacionamento das pessoas com elas: no caso dos vasos, como já notamos, uma relação mais cotidiana porque podiam ser manuseados mais facilmente e sofriam grande difusão.

Pensando na materialidade das ânforas, cada uma delas é uma unidade composta de partes como alça, pé e pescoço e apresenta uma

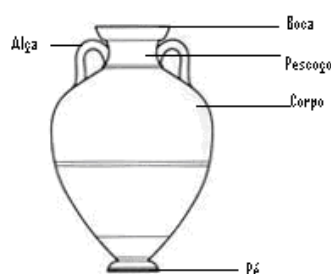


estrutura física cheia de pontos de junções, ângulos abertos e fechados, desníveis, descontinuidades e outros. Tudo isso é importante na compreensão da distribuição das figurações em sua superfície. Assim, as questões físicas do suporte são elementos centrais para a discussão sobre as escolhas do oleiro sobre os espaços para figurar e escrever (FRANCISCO, 2007, p.181). Contudo, essa importante interação entre suporte e ornamentação nem sempre pode ser observada, já que a ação seletiva presente em vários catálogos privilegia painéis figurativos, e não múltiplas vistas de um mesmo objeto.

Francisco nos explica:

“Os grafismos sobre os vasos áticos distribuem-se de forma variada (...). O ponto de partida são os limites impostos à figuração, ou seja, o estabelecimento de faixas ou painéis adequados para aplicar as figuras. Assim, de início, notam-se dois tipos peculiares de organização das imagens: a faixa, que propiciava com maior viabilidade um desenvolvimento mais longo, ou repetitivo da temática; e o painel caracterizado preponderantemente por um maior espaço figurativo em área, menor em extensão horizontal para a organização da cena.” (2007, p.185-186)

Nos vasos as regiões inferiores em relação à altura e largas em diâmetros (como pescoços de certas crateras, ou ombros de algumas ânforas), são bons espaços para a figuração em faixas, enquanto a região do bojo é ideal para a figuração em esquema painel. Sendo que na busca de espaços viáveis para as imagens, optou-se pela oposição entre faces, o que não significa oposição temática, demarcadas pelas alças (2007, p.186-187).



DESENHO DA AUTORA

Sobre essas formas na cerâmica panatenaica, Francisco explana que entre os períodos arcaico e helenístico suas mudanças foram significativas. A ânfora do período arcaico tinha corpo, pescoço e boca numa só peça, alças e pé confeccionados separadamente; já a do período helenístico possuía corpo e pescoço em uma peça, enquanto alças, boca e pé eram produzidos separadamente. Contudo, mesmo com essas mudanças, algumas

permanências foram marcantes, por exemplo: o bojo largo, o gargalo estreito, alças robustas – essas três características eram típicas de vasos de transporte, comuns no mediterrâneo antigo (FRANCISCO, 2007, p.201).

Esse estudioso ainda evidencia que a ornamentação seguia uma estrutura geral: tampa, boca, alças e pedestal do vaso eram pintadas com verniz negro. Na área do pescoço tinha duas faixas ornamentais, uma mais grossa acima e outra mais fina abaixo (na face B<sup>5</sup>, a faixa ornamental inferior funcionava como delimitação superior da cena; e na face A, abaixo dela ainda havia uma estreita banda pintada de verniz); entre a mudança da curvatura na parte alta e o estreitamento da conicidade havia os painéis figurativos (um em cada face, sendo que as alças delimitavam lateralmente esses painéis, separando-os); e acima do pedestal também se encontrava outra faixa ornamental. Na face B, o capacete de Atena *Promachos* frequentemente alcançava e ultrapassava os limites superiores; e quanto mais recente o vaso, mais o capacete ultrapassa a faixa ornamental. Na face A a figuração nunca passou a banda delimitativa (FRANCISCO, 2007, p.202).

Para John Boardman a decoração padrão das ânforas acontece a partir do pintor *Euphiletos*, em 530 a.C., e, provavelmente, tenha sido estabelecida por algum juiz a fim de melhor identificá-las. Contudo, ela foi sofrendo pequenas alterações no decorrer dos séculos. No Período Clássico, por exemplo, a pose da deusa continuava tradicional, mas seu vestido foi modernizado (com tecido cortado de forma a ter mais pontas na silhueta e com mangas compridas). Já no final do IV século a.C. surgem na coluna da direita as inscrições do arconte do ano e as próprias colunas são pintadas mais finas, mostrando o que Boardman chama de arquitetura impossível. Em algum momento entre 359 e 348 a.C. Atena se vira para a direita, seu escudo levantado passa a ser visto obliquamente a partir de dentro e os atletas representam fielmente as novas proporções e poses esculturais do século IV (BOARDMAN, 1995, p.168-169). Também, nesse mesmo período, o autor explana que a ânfora fica mais feminina (corpo mais estreito) por causa das mudanças em suas formas.

Patrícia Marx, realizando essa mesma leitura das continuidades e descontinuidades da ornamentação panatenaica, conclui que a deusa Atena

---

<sup>5</sup> Denominamos de face A aquela com as competições e de face B aquela com a deusa Atena.

nas primeiras ânforas é um composto de frente, trás e lateral, na qual todos os seus aspectos são representados. A autora nos explica que Atena tem seu rosto, pernas e braços em vista lateral, o tronco dos ombros até a cintura em vista de trás e um olhar frontal. Todos os aspectos (frente, costas e laterais) da deusa são, portanto, mostrados de uma só vez, transmitindo-nos uma imagem de eternidade e imutabilidade como as dos faraós egípcios, mas de uma forma mais natural ao olho grego arcaico (MARX, 2003, p.26).

Em resumo, para Marx o objetivo desse tratamento conceitual da figura humana da deusa foi político e religioso: a criação de autoridade, por meio do exemplo das imagens divinas dos faraós egípcios. Conforme a autora, o precedente grego da Atena panatenaica seria uma placa de Rodes na qual Menelau e Heitor lutam sobre o corpo de *Euphorbos*, pois nela a visão é composta com pontos de vista de frente e verso. Por fim, para Marx tal imagem gloriosa da deusa nas primeiras cerâmicas do Festival revela a criação de uma cidade, Atenas, com as mesmas características; e a sua grande difusão por meio do amplo reconhecimento dos jogos realiza uma boa “publicidade” (MARX, 2003, p.22-25).

A leitura de Marx (2003), diferentemente da de Boardman (1974), procura interpretar o que a cerâmica panatenaica quer nos dizer sobre a sociedade ateniense. A autora não abandona a análise estilística da iconografia, porém não permanece somente nela, como faz Boardman, Marx vai além, questionando a composição visual de Atena nos vasos mais antigos e indagando sobre a influência egípcia na pintura. O máximo que Boardman escreve sobre o papel da figuração na sociedade diz respeito aos jogos: para o autor a imagem de Atena com o escudo e a lança levantados, caminhando para frente, mas não ativamente contra um inimigo, representa uma imagem de culto que poderia ter sido instalada na Acrópole e teria desempenhado algum papel nos jogos. O estudioso apenas cita essa hipótese, não a desenvolve porque não faz parte de sua metodologia no momento de produção do texto *Athenian Black Figure Vases* (1974).

Dessa maneira, a leitura de Boardman nos apresenta os aspectos descritivos da iconografia dentro de uma cronologia que mostra as mudanças das imagens de forma linear. Marx atenta para tal cronologia, mas se questiona acerca do estilo permitindo-nos estabelecer perguntas da mesma espécie:

como é a composição visual da iconografia, quais seus esquemas, influências e o que querem dizer, qual sua simbologia?

Nossa pesquisa, além de perceber a ornamentação dos vasos e de se questionar sobre os padrões esquemáticos, possui como objetivo central pensar os dois painéis figurativos de maneira conjunta e como essas imagens contribuem para a construção de um objeto de memória. Refletindo não apenas como a pintura é feita, mas, também, o que significa dentro da sociedade ateniense e o que pode nos dizer sobre as relações sociais, culturais, políticas e religiosas das pessoas envolvidas no processo de recepção e difusão dessa cerâmica.

Afinal, a cultura material possui um significado social, não verbal, meios pelos quais as pessoas se comunicam. Para Robertson e Beard, uma pesquisa com iconografia envolve o diálogo entre história, estudos visuais e arqueologia, pois propicia um questionamento acerca dos significados e funções das imagens na sociedade (ROBERTSON; BEARD, 1997, p.18). Hoje, essa interdisciplinaridade da história da arte com outras áreas de estudo, como a arqueologia, evidencia como a iconografia faz parte da cultura visual grega e para analisá-la é necessário interpretar não apenas um significado único, mas buscar entender as relações humanas que a envolvem.

Procurando entender parte dessas relações, a seguir, fazemos uma explicação sobre a religiosidade no contexto grego antigo e explanamos sobre a organização das Panateneias e a produção do óleo sagrado. Dessa forma, no tópico seguinte, além de pensar a religiosidade, pretendemos refletir sobre outros aspectos do festival: o social, o político, o econômico e o cultural.

### ***O universo panatenaico***

A religião grega antiga não conhecia nenhum tipo de dogmas, muito menos messias. Por não ter um caráter dogmático acabava inferindo em uma série de particularismos e, portanto, não podemos falar em *uma* religião grega, mas em cultos gregos, no plural. Contudo, existia uma cultura e uma língua gregas que delimitavam local e temporalmente a noção do que se entende por

religiosidade ou politeísmo grego comum. E isso era expresso na tradição das narrativas (*mythos*) feitas para conservar e transmitir os saberes convencionais. Na tradição oral passada de boca em boca, principalmente por intermédio das mulheres; são os contos, as fábulas. E nos cantos dos poetas – na poesia as narrativas eram formas verbais fáceis de memorizar (VERNANT, 1992).

De acordo com Pedro Paulo Funari, grande parte da religiosidade grega conhecida foi a desenvolvida na *polis* e nos jogos olímpicos, a partir de 776 a.C., os quais marcaram presença como base cultural dos helenos (FUNARI, 2009, p.41-51). Acerca da religião cívica, Vernant nos explica que até o período arcaico a esfera do sagrado, no que diz respeito ao seu espaço físico na vida das pessoas, encontrava-se em ambientes privados como os altares domésticos. Contudo, com o desenvolvimento das cidades edificou-se o templo, onde o deus residia por meio de sua estátua; o templo era (diferentemente dos altares domésticos) público e comum a todos os cidadãos (VERNANT, 1992, p.40).

Com isso, explana Vernant, cada cidade passou a ter sua tradição religiosa e o gênero literário tornou-se autônomo, promovendo uma literatura épica a qual recolhia na escrita o que era transmitido pela tradição. Vale ressaltar que a literatura no período Clássico, séculos VI a IV a.C., não era feita para ser lida desacompanhada, propiciando as narrativas um caráter estético, político e social, aproximando os vínculos entre religião e *polis* (VERNANT, 2002, p.13-14).

No caso de Atenas houve uma disputa entre Atena e Poseidon porque os dois reivindicavam ser o protetor da cidade. Poseidon teria feito nascer na região água salgada e teria lhe enviado um cavalo, enquanto Atena teria feito brotar numa rocha atrás da Academia uma oliveira e teria domado o cavalo. Pelos feitos de Atena serem mais úteis aos moradores da cidade ela ganhou a disputa e passou a ser a protetora da polis. Em um dos frisos do Partenon há imagens que se referem a essa disputa, também na literatura há passagens que narram o evento: Pausânias, *Descrição da Grécia* (1, 24, 2 e 5); Pseudo-Apollodoro, *Biblioteca* (3, 14, 1).

O culto aos heróis também era uma característica da religião cívica, pois estava associado a um lugar preciso como um túmulo com o corpo do herói (acreditava-se que o corpo estava ali; às vezes mantinha-se o lugar em

sigilo porque de seu resguardo dependia a integridade da *polis*, e outras vezes estavam no centro da cidade para lembrar seu lendário fundador). O prestígio dessa figura era sinal de honra; os heróis representavam símbolos de glória e serviam como modelos de virtude para os cidadãos. Eles eram semideuses, muitas vezes filhos de um deus com um humano, eram homens que nasceram e morreram, tinham qualidades como força e beleza maiores que o comum e viveram em uma Era já extinta - não existiam e nem existiriam mais, mas permaneciam vivos na memória dos gregos.

Enfim, tal aproximação do religioso com o social, entende Vernant, possuía duas consequências: a primeira é que o indivíduo não tinha posição central no culto, participava dele como representante do seu estatuto social – *phrátriai* da qual era membro; a segunda é que tal relação religioso-social acabava por aproximar também religioso e político, pois as atividades da *ágora* (assembleia) organizavam-se de acordo com as festas (VERNANT, 1992, p.14).

Vernant também propõe uma estruturação da religiosidade grega em mitos, rituais e figuração. Segundo o autor, além do mito (as narrativas), constituía também a religiosidade o ritual – a ação (o culto) – e a figuração dos deuses – composta pela simbologia da religiosidade. Com isso, esse estudioso faz parte de uma escola estruturalista que entende o panteão como um sistema organizado por relações entre os deuses e articulado como uma linguagem (os deuses não estavam isolados, da mesma forma que as palavras de uma língua não estão). Um deus tinha sentido por meio da diferenciação com os outros deuses feita por suas relações e exclusões (VERNANT, 2002, p.14).

O mito, segundo Vernant, é uma *história verdadeira* e repleta de significados.<sup>6</sup> Quando o colocamos como uma narrativa verdadeira que relata um acontecimento ocorrido em um tempo primordial, tal relato explica como alguma coisa passou a existir ou ser de determinada maneira. O mito de Prometeu e o fogo, por exemplo, explicava o motivo de nos sacrifícios os ossos serem reservados aos deuses e a carne aos homens e, também, a existência das mulheres, bem como a razão dos homens possuírem o fogo. E o fato de o fogo e as mulheres realmente existirem, comprovavam a veracidade do mito. Já o sacrifício realizado como foi instituído na narrativa, revelava a conexão

---

<sup>6</sup> VERNANT, J. Fronteiras do Mito. *Op. Cit.* p.14.

entre mito e ritual; pois sendo o sacrifício parte do ritual, os homens podiam viver novamente o ocorrido e atestar sua posição perante os deuses.

Contudo, para Walter Burkert, historiador e filósofo, esse sistema de relações defendido por Vernant é insuficiente perante a complexidade da realidade grega: “Um espírito grego como estrutura uniforme e definida existia tão pouco quanto o panteão pode ser encarado como um sistema fechado em si (...). O que nos é dado pode ser interpretado, mas os postulados de uma ‘gramática’ quase não podem ser formulados.” (BURKERT, 1993, p.424) Para Burkert o estruturalismo pode amputar a realidade dada pela história. Nesse aspecto, concordamos com o autor quando afirma que o estruturalismo de Vernant não abrange toda a multiplicidade da religiosidade grega. Mas ao se estudar a religiosidade cívica específica de apenas uma cidade, a estrutura proposta por Vernant pode ser utilizada, afinal, ela é um culto comum das pessoas daquela *polis* e, portanto, trabalhamos nessa pesquisa com os seus pressupostos.

Assim, pensando no caso específico da religiosidade cívica de Atenas, os festivais seriam os ritos, ou seja, tornavam vivo o sentimento religioso. No Festival das Panateneias, por exemplo, uma semana religiosa e cívica que ocorria em pleno verão na lua nova depois do ano novo no mês de *Hekatombaion*, havia jogos, procissão, sacrifício e banquete. As festas atenienses ocupavam cerca de um terço do ano civil. O início de cada mês era marcado por comemorações e também havia aquelas com datas precisas como a das Panateneias.

Abaixo o calendário ateniense com equivalentes modernos, retirado do livro de Peter Jones, *O mundo de Atenas* (1997, p.118):

<i>Meses do calendário civil ateniense, com equivalentes modernos</i>	
<i>Hekatombaion</i>	<i>junho – julho</i>
<i>Metageitinion</i>	<i>julho – agosto</i>
<i>Boedromion</i>	<i>agosto – setembro</i>
<i>Pyanepsion</i>	<i>setembro – outubro</i>
<i>Maimakterion</i>	<i>outubro – novembro</i>
<i>Poseideion</i>	<i>novembro – dezembro</i>
<i>Gamelion</i>	<i>dezembro – janeiro</i>
<i>Anthesterion</i>	<i>janeiro – fevereiro</i>
<i>Elaphebolion</i>	<i>fevereiro - março</i>
<i>Mounikhion</i>	<i>março – abril</i>
<i>Thargelion</i>	<i>abril – maio</i>
<i>Skiroforion</i>	<i>maio-junho</i>

As Panateneias, segundo autores antigos como Pausânias, *Descrição da Grécia* (1,14,6 e 3,18,13), teriam sido fundadas por Erectonio, primeiro rei de Atenas, filho de criação de Atena que teria sido assediada por Hefesto, o qual tendo sido abandonado por Afrodite se apaixonou por Atena. Contudo, Atena não se submeteu a Hefesto e o deus teria ejaculado na perna da deusa, que enojada teria se limpado com um pedaço de lã e jogado o sêmen sobre a terra, de onde nasceu um menino, Erectonio, que foi criado pela deusa e quando se tornou rei de Atenas construiu uma estátua para ela e instituiu as Panateneias.

Para Jenifer Neils e Steven Tracy, a constituição pela qual se conhece a festa no período clássico (jogos, procissão, sacrifício e banquete) é, provavelmente, derivada de vários elementos e significados que, ao longo do período arcaico, se modificaram. Segundo esses estudiosos a data tradicionalmente verificada para o festival enquanto celebração cívica é de aproximadamente 560 / 566 a.C. (quando ocorreu sua reorganização), contudo, a festa certamente é mais antiga, em especial a procissão, o sacrifício e o banquete - século VIII a.C.(NEILS; TRACY, 2003, p.5)

De acordo com Jones, a procissão realizava-se para escoltar o novo manto, *peplos*, tecido pelas virgens das famílias mais notáveis, as *ergastines*, até a imagem da deusa poliade. Tal procissão atravessava a *ágora* em direção à *acrópole* (lugar mais alto da *polis* onde estava o *Partenon*, templo de Atena *Parthenia*, e o *Erecteion*, templo de Atena *Polias* – para onde se dirigia a procissão), passando pelos principais pontos da cidade e integrando toda a comunidade. Dela participava toda a comunidade ateniense incluindo mulheres, crianças e estrangeiros. (JONES, 1997 p.117-123)

Estudiosos como Neils e Tracy defendem que a procissão seria um evento anual e que de quatro em quatro anos ocorria um convite para que visitantes de longe (da Pérsia, África, Itália e outros) participassem dos jogos (NEILS; TRACY, 2003, p.12). Já para pesquisadores como Jones a cerimônia do *peplos* aconteceria apenas a cada quatro anos, caracterizando a Panateneia quadrienal, as Grandes Panateneias (JONES, 1997 p.123).

Para o sacrifício a comunidade doava uma vaca e as outras vítimas eram compradas com a renda das terras públicas. É interessante notarmos que o sacrifício por meio de toda uma simbologia representava a comunhão social,



a qual reforçava, pelo consumo das partes de uma mesma vítima, os laços de união entre os cidadãos.

Já os jogos ou competições, disputas de caráter agonístico<sup>7</sup>, podiam ser artísticos (de música, dança), de ginástica e atléticos. Neils e Tracy explicam serem os atletas geralmente advindos de grupos mais aristocráticos, em especial nas atividades equestres (NEILS; TRACY, 2003, p.12). E os prêmios eram valiosos, no caso do Festival das Panateneias, segundo esses estudiosos, os músicos recebiam coroas de ouro e prata e os atletas, como já observamos, azeite de oliva em ânforas especiais (2003, p.29).

De acordo com Bröndsted, havia uma identificação e uma espécie de fiscalização das árvores, das oliveiras, realizada mensalmente por inspetores e anualmente por oficiais superiores, Ἐπιμελητᾶς e Ἐπιγνώμονας respectivamente. O objetivo disso seria de acompanhar o cultivo e garantir a porção do governo. Sendo o crime de destruir uma árvore inteira punido com o banimento da pessoa e o confisco de sua propriedade (BRÖNDSTED, 1832, p.122). Para o autor, somente os vencedores teriam permissão para circular com o óleo fora da Ática. Contudo há autores que questionam isso e se perguntam se o óleo sagrado era de uso exclusivo nas Panateneias.

O óleo das oliveiras sagradas seria cerca de três vezes mais caro que o comum e quando uma ânfora panatenaica chegava a comunidades pequenas e distantes, tornava-se objeto de muito valor. De acordo com Young, um vaso de óleo seria equivalente a 12 dracmas (valor do século IV a.C.), sendo que o valor de uma ânfora de segunda mão e sem óleo é de meia dracma. Sabemos que as premiações nas provas gímnicas, hípicas e algumas grupais, poderia variar com até 140 ânforas para o ganhador; ou seja, valeriam até 1680 dracmas. Na época de Platão, com 1200 dracmas era possível comprar sete escravos de preço médio e uma ou duas casas na cidade ou várias casas no campo (FRANCISCO, 2012, p.95).

Entretanto, como já notamos, há certa variedade na premiação; por exemplo, no concurso musical, a premiação era em coroas de ouro e prata. Além disso, nas provas de corrida a cavalo, corrida com dois cavalos, acerto ao

---

<sup>7</sup> “Originariamente, os *agones* são provas *em memória* de algum feito ou ato mítico, de algum deus ou herói, sendo instituídos para integrar o seu ritual de celebração.” (BARROS, 1996, p.28).

alvo a cavalo, eram oferecidos dracmas e um touro aos vencedores. Também se adicionavam refeições ao primeiro lugar da prova de corrida de barco e uma hídria ao vencedor da prova individual de corrida de tocha. Isso, segundo Francisco, mostra-nos que a inserção das ânforas e do óleo era ampla, mas não absoluta como elemento de premiação (2012, p.96).

Podemos considerar que a inserção imediata das ânforas panatenaicas é o contexto da competição, mas elas circulavam também fora da Ática a medida que vencedores estrangeiros as recebiam.<sup>8</sup> É importante destacar que o local de achado desses objetos é muito mais amplo que a Ática e regiões estrangeiras de onde vinham os competidores, pois elas poderiam ser vendidas, dadas como presente, roubadas e uma infinidade de possibilidades.

Além dessas inserções, notamos a presença desse tipo de cerâmica em contextos funerários, seja como mobiliário ou urna de recepção de ossos ou cinzas, seja pela situação de algumas derivações, como as esculturas em mármore utilizadas como monumento funerário e, ainda, outras citações explícitas em pintura ou relevo – é o caso de vasos de tipo panatenaico produzidos na Magna Grécia (especialmente Lucânia e Apúlia) (FRANCISCO, 2012, p.130-131).

A expressão das Panateneias no plano pan-helênico é grande, a ponto de haver criação de festas parecidas em outras cidades, tendo o festival de Atenas como referência. “No final do século IV a.C. e depois, algumas cidades (Ilíon, Priene, Éfeso e Pérgamo) instituíram celebrações próprias, e em algumas delas foram produzidas ânforas agonísticas com argila local (vasos de tipo panatenaico, muitas vezes portando figuras de provas atléticas e,

---

<sup>8</sup> “As listas de vencedores citadas indicam uma variedade de locais de proveniência dos vencedores: Magna Grécia e Itália (Ligúria); Colônias gregas ocidentais (Corcira); Grécia continental (Épiro, Beócia, Atenas, Sicião, Corinto, Argos, Messênia, Lacônia); Ilhas gregas (Tenos, Tenedos, Samos, Cós); Ásia Menor (Cime, Sílion, Esmirna, Eritrea [Litri], Cólofon, Éfeso, Magnésia [Meândro], Alabanda [Antióquia Chrysaoron], Milas, Mindos, Halicarnasso); Sul da Turquia (Gagai [Lícia], Zéfiro [Cilícia], Antióquia [Cídmo, Tarso], Antióquia [Píramo, Magárso/Malo]); Chipre (Cítio, Carpas); Norte da África (Ptolemais/Barka, Cirene, Alexandria); Oriente Próximo (Antióquia [prox. Dafne [Orontes]; Laodicéia [Síria]; Laodicéia na Fenícia [Berito], Sídon, Tiro, Antioquia [Migdônia, Nisibis], Seleucéia [Tigre]). Baseando-se nessas listas de vencedores e na identificação das proveniências desses atletas, percebe-se que vários locais identificados não são locais de achado de ânforas panatenaicas para esse período, que são Atenas, Olbia, Corinto, Alexandria, Delos/Renéia, Cirenaica e Pérgamo; mas há coincidências, como em Atenas, Corinto, Cirene, Alexandria e Pérgamo.” (FRANCISCO, 2012, p.116).

aparentemente utilizadas como premiações específicas) é o caso de Éfeso, na Ásia Menor, de Alexandria e de Rodes.” (FRANCISCO, 2012, p.94)

Para nós as ânforas também são importantes por interferirem na premiação, pois elas davam forma e estabilidade ao prêmio. Além disso, como nos explica Francisco, após o uso do óleo, o vaso poderia “permanecer e se tornar um mecanismo de memória do óleo panatenaico e mesmo a memória do evento atlético” (2012, p.108). Esse mecanismo de memória do evento e/ou do conteúdo consideramos muito interessante para pensarmos como a materialidade transmite uma mensagem e, como nesse caso os objetos são figurados, a riqueza de mensagens pode ser ainda maior.

Não pretendemos decifrar essas mensagens, mas sim interpretar o que as imagens podem significar. Já explanamos sobre a ornamentação dessa cerâmica, porém, a seguir, na segunda parte deste capítulo objetivamos discutir sobre o significado de alguns elementos específicos e, também, pretendemos sistematizar a ornamentação dos objetos de nosso catálogo.

### **Nosso catálogo: objetos, cores, formas, gestos, poses, olhares e outros elementos**

Segundo Gérard Siebert a expressão do discurso escrito é diversa da expressão de formas pintadas ou esculpidas, pois, diferentemente do primeiro, a descontinuidade do tempo e do espaço é marcante nessas duas últimas quando o assunto se insere na Grécia antiga (SIEBERT, 1981, p.64). Na literatura podemos observar uma narrativa com certa continuidade temporal e espacial, mas nos vasos, por exemplo, as pinturas podem nos mostrar diferentes momentos de uma ou várias narrativas ou, ainda, situações pontuais como é caso das cenas de competição.

Considerando a cena de Atena *Promachos* uma imagem que nos remete à mitologia, já pensamos, na primeira parte do segundo capítulo, a cerca de algumas narrativas (mitos) para interpretar a face B. Já sobre as cenas esportivas consideramos que nos mostram um evento pontual sem narrativas literárias específicas a seu respeito. Há sim variados livros que nos

informam sobre a vitória de algum atleta, sobre como seriam os treinos e as competições, mas é algo distinto da narrativa sobre a disputa entre Atena e Poseidon, por exemplo.

Pensando na interpretação que precisamos fazer de nossas cenas antes de partir para essa análise envolvendo a mitologia, por um lado, e a observação de homens competindo, do outro, desenvolveremos a seguir as duas primeiras etapas, reservando a terceira, como comentamos, para o próximo capítulo:

1. identificação de formas, cores e objetos, e, então, percepção de gestos e poses;
2. identificação das convenções feita a partir da bibliografia sobre o tema; e
3. análise dos métodos de composição e da significação iconográficos, a fim de observarmos elementos sociais, políticos, religiosos e culturais. Lembrando que a análise dos métodos de composição não significa caracterizar um pensamento esquemático dos artesãos antigos e sim destacar alguns aspectos socioculturais recorrentes nas pinturas.

### ***Identificação de formas, cores e objetos, e percepção de gestos e poses - Sistematizando esses elementos***

No total de treze ânforas, nosso catálogo contém quatro objetos do período arcaico e nove do clássico. Desse total, em seis peças a deusa caminha para a esquerda e em sete para a direita. Somente um vaso (B130) não possui colunas na face B e das doze ânforas com colunas, apenas duas não possuem capitel (B610 e MN705) e das doze, uma possui colunas jônicas (B607) as demais são dóricas. Todas as peças possuem inscrição de tipo *athlon*, sete possuem também inscrição referenciando o arconte da época, uma (B604) tem inscrição de autoria e uma (F277) tem inscrição diversa (*suthina*).

Todos os objetos que apresentam Atena caminhando para a direita possuem a inscrição dizendo o nome do arconte e as que mostram Atena para a esquerda não tem esse tipo de inscrição. Com relação às figurações nos

pescoços, todas exibem figuração de palmeta em cima com a faixa de linguetas em baixo, sendo que na face B as linguetas estão no painel da cena; e a exceção de palmeta e lingueta é o vaso B130, o qual possui uma sereia de um lado e uma coruja do outro, sem figurações repetitivas.

Por fim, com o intuito de organizar melhor os elementos que observamos nas imagens, abaixo os separamos por categorias:

- a) Formas: sempre painéis retangulares que seguem a conicidade da ânfora, sendo que quanto mais recente o vaso menor é o painel para face A e maior para face B. Linguetas e palmetas na região do pescoço. Cavalos nas provas com biga. Nos escudos observamos formas diversas (esferas, trevo de quatro folhas, astros, golfinhos, Pégaso, serpentes). Em cima das colunas: galos, vitórias, Atena, Zeus, Triptólemo. Manto com serpentes nas bordas.
- b) Objetos: percebemos colunas (de estilo dórico e jônico com ou sem capitel), folhas de palmeira, botas, tocha, coroas, fitas de couro para os dedos, bigas, varas para orientar cavalos, rédeas, escudos redondos com imagens diversas, capacetes com penachos, lanças, roupas (vestidos e túnicas).
- c) Cores: inscrições geralmente com tinta preta / verniz negro; cavalos negros; imagens brancas ou acinzentadas nos escudos; escudos negros, menos um, que é branco, em MN 704; homens possuem pele escura, as deusas Atena e Vitória, em geral, tem pele branca. Detalhes em branco, às vezes marrom, no vestido preto de Atena, vestido branco de Vitória e manto preto. Cabelo de Atena quando aparece é escuro e o de Vitória parece loiro. Às vezes a barba dos homens é vermelha, outras é escura; os homens vestidos possuem túnica na mesma cor da pele, exceto em B130 e B606, neste a roupa é branca e no outro parece ser um tom de castanho. A técnica é sempre de figuras negras, então o painel figurativo preserva a cor da argila e as imagens são pintadas em verniz assim como o resto do vaso.
- d) Gestos: gesto combativo da deusa; posição dos braços e mãos dos corredores de curta e longa distância na diferenciação dessas duas provas; gestos corporais de luta nas cenas de pancrácio e pugilato; olhar dos homens para frente nas corridas; olhar do competidor para

trás em F277; gesto de dar o disco e de receber o disco em MN 705; olhar de observação dos juízes.

- e) Poses: de descanso e/ou espera dos competidores que aparecem observando alguma prova ou recebendo alguma premiação.
- f) Convenções: os homens nus são, geralmente, os competidores. Homens nus, segurando a folha de palmeira e com coroa na cabeça são os vencedores. Homens vestidos segurando uma folha de palmeira são os juízes. Nas cenas de pugilato os homens usam tiras nos dedos. As duas colunas da face B evidenciam local fechado. Atena *Promachos* é reconhecida pelo escudo, a lança e o capacete; Atena em cima das colunas pelo capacete e/ou pela coruja; Vitória pela cabeça alada; Zeus, homem com túnica em cima dos capiteis em gesto de poder/vitória; Triptólemo pelo carro alado; Pégaso pelas asas. Pele branca geralmente caracteriza mulheres e pele escura homens.

Após explicar acerca dessa sistematização, partiremos, no próximo capítulo, para análise dos modelos de composição e interpretação dos significados das imagens. Lembrando que a interpretação faz parte de nossa descrição, a qual realizamos inclusive nas descrições de nosso catálogo. Afinal, como observamos com Lissarrague, descrever é interpretar.

### ***Identificação das convenções feita a partir da bibliografia sobre o tema – Homens competindo***

Competir e treinar nu é um costume iniciado com os lacedemônios e um hábito cuja origem é bastante discutida entre os pesquisadores.<sup>9</sup> Para nós, o importante é considerar que a nudez é recorrente em nosso período de análise e, segundo James Arieti, é algo que, com o tempo, diferencia os

---

<sup>9</sup> Ler: MCDONNELL, M. The Introduction of Athletic Nudity: Thucydides, Plato, and the Vases. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 111 (1991), p. 182-193. MOURATIDIS, J. The Origin of Nudity in Greek Athletics. *Journal of Sport History*, Vol. 12, No. 3 (Winter, 1985), p.213-232.

helenos dos bárbaros, para os quais ficar nu em público era considerado uma grande vergonha (ARIETI, 1975, p.432).

Para Arieti, o atletismo representou para os gregos uma unidade ideal entre saúde física e espiritual (1975, p.435). A mesma opinião é compartilhada pela maior parte dos estudiosos sobre o tema; no Brasil, Fabio de Souza Lessa também observa essa unidade ideal e analisando o caso específico de Atenas nos explica, a partir dos esportes, sobre um ideal de ser cidadão na polis.

Lessa (2008) afirma que, por requererem tempo livre<sup>10</sup> e certos investimentos, os atletas geralmente eram cidadãos bem nascidos. Apesar dessa observação, esse pesquisador defende a democratização dos esportes em Atenas, pois afirma: com certeza se “democratizou o esporte pelo menos até certo nível, provendo prêmios generosos pela vitória” (2008, p.63). Com isso, Lessa pensa que em algumas modalidades como o atletismo, a corrida, o salto à distância, a luta, o lançamento de dardo, o arremesso de disco, o pugilato, o *pentatlo* e o pancrácio, haveria um relevante número de cidadãos não necessariamente bem nascidos.

A democratização das práticas esportivas é defendida por Lessa por meio de imagens em vasos gregos da modalidade esportiva lançamento de disco. A escolha por essas figurações, escreve o autor, se justifica por ser o discóbolo o símbolo da democracia:

“O movimento desempenhado pelo corpo do discóbolo para o lançamento do disco corresponde ao círculo, que representa a própria dinâmica da *polis* e da democracia. O círculo é a forma geométrica que possibilita a concretização da ação pública do cidadão. Dois dos espaços físicos que permitem à *polis* se colocar em debate são circulares: a *pýnix* e o teatro (...) nos remete às noções de rotatividade, de igualdade (*iso*), da publicidade da vida, da exposição, da colocação do poder no centro, do debate, da circulação de informações, de identidade, de alteridade e da coesão social. Aqueles que estão dentro do círculo são os iguais, os cidadãos, enquanto aqueles que estão fora são os outros” (2008, p.71)

As imagens do atleta reforçam, de acordo com o autor, a perfeição e o equilíbrio das formas geométricas e proporcionam uma representação de corpos ágeis, fortes, com virilidade e jovens (LESSA, 2008, p.66). E nas competições sua honra e glória eram enaltecidas com a vitória. Além disso,

<sup>10</sup> O ócio entre os gregos, nas palavras de Funari, “era um conceito, de origem aristocrática, que implicava, precisamente, a liberdade, *eleutheria*, que advém de não se ter obrigatoriamente que trabalhar (...). Liberdade para participar da vida pública e para refletir sobre o mundo, para flunar, para dedicar-se a discussões estimulantes.” (FUNARI, 2006, p.52).

praticar atividades físicas era um ideal para todo cidadão, já que a ginástica constituía junto com a gramática, a música e o desenho, a *paideia* helênica. Com esses elementos, Lessa defende a construção de um discurso ideológico e hegemônico do ser cidadão na *polis* e, mais especificamente, na democracia ateniense (2008, p.63).

Em nosso entendimento, além da cultura física fazer parte da educação, da formação social do homem ateniense, ela ainda se relaciona com a religiosidade, elemento fundamental em nossa análise. Afinal, como já percebemos na primeira parte deste capítulo, as competições são antes de tudo rituais e expressam a religiosidade grega.

Sobre o significado religioso das Panateneias, Gilberto da Silva Francisco levanta três hipóteses: na primeira a comemoração estava ligada ao nascimento de Erecteu, na segunda era uma homenagem à Atena e na terceira, celebrava as vitórias da deusa em relação aos gigantes (FRANCISCO, 2007, p.212).

Como notamos com Lessa, a cultura física valoriza o potencial de vitória que um corpo educado e bem desenvolvido, com relação à força e à beleza, possui. Essa mesma qualidade, a vitória, destaca-se em uma das hipóteses de Francisco, a terceira, pois nela observamos a deusa guerreira, a qual vence os gigantes.

Ao interpretarmos essa relação da cultura física com a educação, estamos pensando o corpo do atleta socialmente, como uma maneira de evidenciar sua cidadania, pois a nudez seria o signo de como o esportista se insere na sociedade. Já ao estudarmos a relação dela com a religiosidade, refletimos em como a vida cotidiana e as imagens podiam estar baseadas nos significados sustentados pelos mitos.

Com isso, podemos pensar em um contexto cultural que o corpo atlético nos evidencia: uma cultura física que de certa forma honra os deuses e a qual objetiva, dentro da democracia ateniense, corpos semelhantes, uma vez que a exibição de beleza, força e honra, feita por meio da nudez, aproxima pessoas de um mesmo grupo, os cidadãos, e estabelece uma educação comum. Além disso, a nudez característica dessa cultura nos mostra a masculinidade do homem aristocrático e depois do cidadão por meio do controle corporal. Dessa maneira, uma interpretação do corpo pode nos revelar



valores peculiares da cultura helena e evidencia-nos uma perspectiva mais ampla dos jogos, pensando o religioso, o social e o cultural juntos em uma teia de relações.

Além dessa relação com a cultura física, pensar o corpo desses atletas nos permite estudar os aparatos que o envolvem e sua importância, por exemplo: o óleo corporal, o estrígil feito para raspar a sujeira e suor do corpo, e outros. Refletir sobre esses objetos mais as cenas de competição, também permite uma pesquisa que se indague sobre como seria a preparação desses corpos para os jogos.

### ***Identificação das convenções feita a partir da bibliografia sobre o tema – Atena Promachos***

Neste subtópico procuramos entender como a deusa Atena tem sido estudada. Importante salientar que a escolha de Susan Deacy para fazer esse panorama da deusa não é casual, uma vez que é autora de um dos livros, recentes, mais relevantes, específico sobre Atena, na área de gênero, sexualidade, religiosidade e mitologia.

Atena é a divindade grega mais multifacetada que conhecemos, ela é símbolo de poder e possui numerosas qualidades, sendo que suas características relacionam-se com aspectos do universo masculino e, também, feminino. Por esse motivo um estudo seu é bastante complexo e gera discussões. Deacy questiona se essa diversidade da deusa não seria própria de sua natureza, uma pergunta sem respostas, assim como a indagação do motivo de Atena possuir tantos atributos: desde a deusa que ensina artesanato para as mulheres até a deusa armada, guerreira; a deusa virgem, mas também mãe e matrona em diversos momentos.

De acordo com Deacy, na sua forma armada, Atena usando o escudo e o capacete nos mostra sua face guerreira e a *aegis* nos evidencia sua mágica e poder (DEACY, 2008, p.7). Nós acrescentaríamos nessa perspectiva a lança como parte de sua característica guerreira e pensaríamos na sua pele clara, nos cabelos longos, no vestido e no manto, o seu lado feminino.

Essa convivência de aspectos masculinos e femininos em uma mesma identidade de Atena, Atena *Promachos*, já foi assunto bastante estudado. Como nos explana Deacy, há uma linha que pensa a deusa como uma figura vinda de outras religiosidades mais antigas, evidenciando a existência de um matriarcado, no qual a mulher seria dominante na sociedade e ainda símbolo de fertilidade. Sistema que teria sido derrubado na Idade do Bronze pela emergência do patriarcado (2008, p.34).

Deacy nos explica: para um feminismo que buscava uma identidade feminina separada, este matriarcado primordial passou a ser saudado como uma "idade de ouro". Jane Harrison, final do século XIX e início do XX, foi uma das estudiosas desse tema que não deixou de ser reavaliado nas últimas décadas por outros pesquisadores como Ann Baring e Júlio Cashford em 1991 (2008, p.35).

Junto com outras antigas deusas da Grécia e outros lugares, Atena tem sido interpretada como uma sobrevivência de divindades mais velhas, uma das hipóteses é que ela venha de uma tradição referente à Grande Deusa. Suas várias conexões com pássaros e serpentes foram explicadas como sendo continuidade de um pássaro-deusa e deusa-cobra adoradas em sociedades humanas anteriores. Nessa interpretação, passagens como Homero, *Odisseia* (3,371-3), onde Atena se transforma em um urubu, seria visto como um eco de um tempo em sua forma original, ornitológico. Tal modelo interpretativo relaciona-se com a coruja, que não é apenas seu atributo (ou animal de estimação), mas uma possível epifania da deusa, como na imagem de uma caneca ática, datada do segundo trimestre do V século a.C., na qual observamos uma coruja que está equipada com seu vestuário característico de guerreira (DEACY, 2008, p.35).

Em outra perspectiva mais antiga, do final do século XIX, Atena é considerada a mulher que usou seu poder para não ajudar outras mulheres, mas em nome dos homens. Para o antropólogo e jurista J.J.Bachofen, Atena foi o agente de emergência do patriarcado - substituiu a veneração dos poderes femininos pela regra dos deuses do Olimpo. Uma evidência disso seria o mito de Orestes que mata a mãe e o amante por terem matado seu pai e teria sido absolvido por Atena por isso (DEACY, 2008, p.37).

Em escavações arqueológicas entre 1890 e 1905, Arthur Evans encontra diversas peças com formas femininas que fariam parte do universo minoico e que entende como sendo de uma cultura matrilinear. Contudo, foi achado apenas um pequeno número de objetos que figuravam uma deusa-serpente, saudada como uma grande divindade dos minoicos, uma deusa que combinava uma preocupação com a fertilidade humana e animal com um papel protetor de guardião do palácio.

Essas peças, segundo Deacy, são de interesse para o estudo de Atena, porque a deusa-serpente passou a ser vista como um precursor de Atena. Suas várias conexões serpentinadas foram interpretadas como um ancestral pré-patriarcal advindo de um sistema religioso do mundo minoico (DEACY, 2008, p.38). Desse ponto de vista, a evidência arqueológica ainda parecia confirmar que os traços de guerreiro de Atena eram aquisições posteriores, dado à deusa na sequência da aquisição patriarcal, com os micênicos em cerca de 1450 a.C. Para M.P.Nilsson (1925) os micênicos teriam trazido com eles divindades guerreiras, incluindo uma mulher de capacete cujo corpo estava na forma de um escudo.

Para Deacy o princípio central da teoria de um matriarcado primordial é alvo de um ataque sustentado. A autora nos explica que apenas olhando para a história é possível perceber que

As imagens de mulheres poderosas dificilmente fornecem evidências de matriarcado, sendo a proliferação de imagens do sexo feminino a partir do século V em Atenas sendo um caso em apreço. As mulheres eram notoriamente marginalizadas na sociedade, mas são destaque em sua arte e literatura, incluindo as transgressivas Amazonas e Clitemnestra e, acima de tudo, Atena. Podemos também citar a adoração da Virgem nos países católicos romanos como mais uma prova de que venerar figuras femininas não denota matriarcado (2008, p.40, trad. nossa).

A autora entende essas personagens femininas transgressivas como sendo mulheres masculinas que usam sua inteligência para tramar contra os outros (Clitemnestra) ou em nome dos homens e da justiça (Atena). Deacy também afirma que a teoria de as origens de Atena ser traçadas a partir de culturas antigas, matriarcais, parece um modelo interpretativo datado, assim como a noção de que a deusa era uma amálgama de uma divindade pré-helênica pacífica e a deusa da guerra dos invasores (DEACY, 2008, p.43).

Por fim, para nós, a discussão se Atena provem de grupos matriarcais ou se é uma figura que nos permite perceber o patriarcado é inconclusiva. O importante, independente dessas perspectivas, é perceber que para os antigos gregos uma imagem que congrega elementos femininos e masculinos não é estranha, assim como parece ser dentro desse debate que notamos. Dessa maneira, podemos pensar que a polarização entre feminino e masculino é questionável quando olhamos Atena *Promachos*.

\*\*\*

No decorrer deste capítulo procuramos notar quais são os principais estudos acerca dos vasos panatenaicos e dos temas de sua iconografia. De todo exposto, podemos pensar que nessa cerâmica há uma multiplicidade interpretativa da antiguidade, seja o olhar sobre as imagens ou o entendimento sobre o que é a ânfora. Para nós, sobre a discussão do que é tal cerâmica, mais importante do que seu adjetivo panatenaico, é a riqueza de informações que possui, constituindo parte da cultura visual grega.

Após observarmos tais estudos acerca de nosso objeto, é o momento de constituirmos uma interpretação própria, como realizamos a seguir.

### **CAPÍTULO 3 - UM ESTUDO DOS PAINÉIS FIGURATIVOS DOS VASOS PANATENAICOS**



Este capítulo aborda nossa interpretação dos painéis figurativos dos vasos panatenaicos de acordo com as seguintes subdivisões: o corpo dos atletas, o corpo da deusa e leitura conjunta que realizamos dos painéis figurativos. É importante destacarmos que o catálogo com as fotos coloridas e mais detalhes dos vasos discutidos encontra-se em anexo.

Optamos por primeiro analisar as cenas separadamente, pois, como notamos com Mangold (2005), a análise iconográfica de cenas isoladas constitui uma condição principal para o estudo das imagens dentro de suas particularidades internas e externas. Então, após essas observações, pensaremos as cenas de maneira composta, considerando outros aspectos importantes para a pesquisa das imagens como: valores da sociedade referidos nessa relação.


#### **Cenas de homens competindo**

Entre as treze cenas de nosso catálogo de homens competindo, somente duas apresentam um competidor vestido. Há várias cenas nas quais observamos os juízes vestidos, mas apenas nessas duas notamos, não o juiz, e sim o competidor com roupa, nas demais imagens ele aparece nu.

As duas cenas com competidores trajados fazem referência a uma corrida de biga. São elas as figurações da face A dos objetos B130 e B606, como pode ser notado abaixo (para fotos ampliadas e mais informações: consultar o catálogo).

	
B130; 570-565 a.C. p.84 <sup>11</sup>	B606; 410-390 a.C. p.97

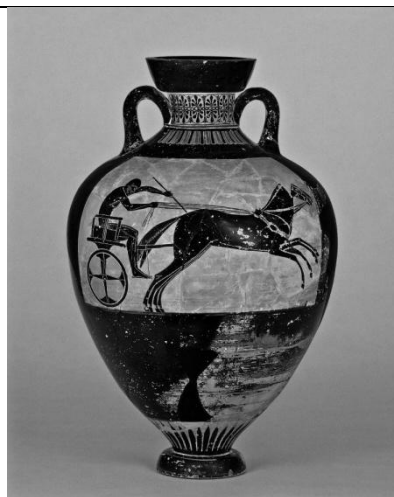
Outro vaso com a face A peculiar é a peça B607, que traz a imagem da deusa Vitória ao lado de um atleta, entendemos essa disposição como se esse atleta fosse ser o vencedor da disputa uma vez que a deusa está ao seu lado.


B607; 336 a.C. p.100

Os demais exemplares que temos são bastante parecidos eles não seguem um padrão porque cada cena tem seus elementos próprios, porém têm também elementos repetitivos que os deixam com a mesma aparência.

Iniciaremos o estudo com as ânforas B130, B131 e B606. A foto miniatura de B130 e B606 já observamos acima, abaixo segue a de B131:

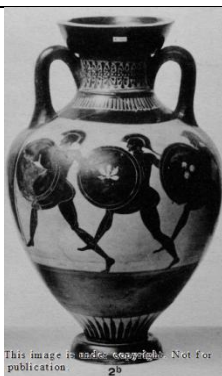
<sup>11</sup> Na tabela optamos por colocar a referência do objeto, datação e número de página na qual se encontra no catálogo em anexo.



B131; 500-480 a.C. p.87

Trata-se de três vasos com cenas de corrida de biga. Em B130 e B131 o desenho dos cavalos é similar, bem como a coluna arqueada do competidor; a cena parece mais estática, enquanto em B606 ela tem movimento: os cavalos são encorpados e mostram certa perspectiva entre eles, como se os cavalos estivessem em linha reta e o observador os olhasse da diagonal; o homem, diferentemente das outras imagens, está de pé e o movimento dos braços lhe confere uma força no manejo com as rédeas. A faixa branca na lateral direita, entendemos como sendo uma espécie de linha de chegada e, nesse sentido, a cena nos mostraria o momento de chegada do competidor ou o término da corrida para ele. Nessa imagem, os detalhes são mais bem vistos, os adornos nos cavalos e os detalhes da roupa branca do competidor.



Em seguida, podemos analisar as cenas de corrida, nas suas variadas modalidades: armada, curta e longa distância. Referimo-nos aqui aos objetos B143, B609, F277 e MN704.



B143; 500-450 a.C. p.90



B609; 333-332 a.C. p.105

	
F277; 500-480 a.C. p.115	MN704; 323-322 a.C. p.119

A corrida armada é notada em B143 e MN704, nela os atletas correm com capacete e carregam um escudo cada, com episemas variados. Sendo que no segundo o corpo dos atletas é mais evidente já que correm para a esquerda carregando o escudo no braço esquerdo, enquanto que no primeiro eles correm para a direita e o escudo no braço esquerdo cobre parte do corpo. É interessante observamos as pernas desses homens, em B143 estão todos avançando com a perna esquerda e em MN704 estão avançando com a direita, sugerindo que todos correm no mesmo ritmo.

Em todas as cenas as pernas dos homens seguem esse padrão, dando-nos a impressão de que estão todos no mesmo ritmo. Nos objetos B143, B609 e MN704 essa observação também deixa a imagem estática e simétrica, pois dentro de cada cena, os atletas têm entre si as mesmas proporções e ângulos entre as coxas e pernas, entre braços e antebraços e a mesma distância entre si.

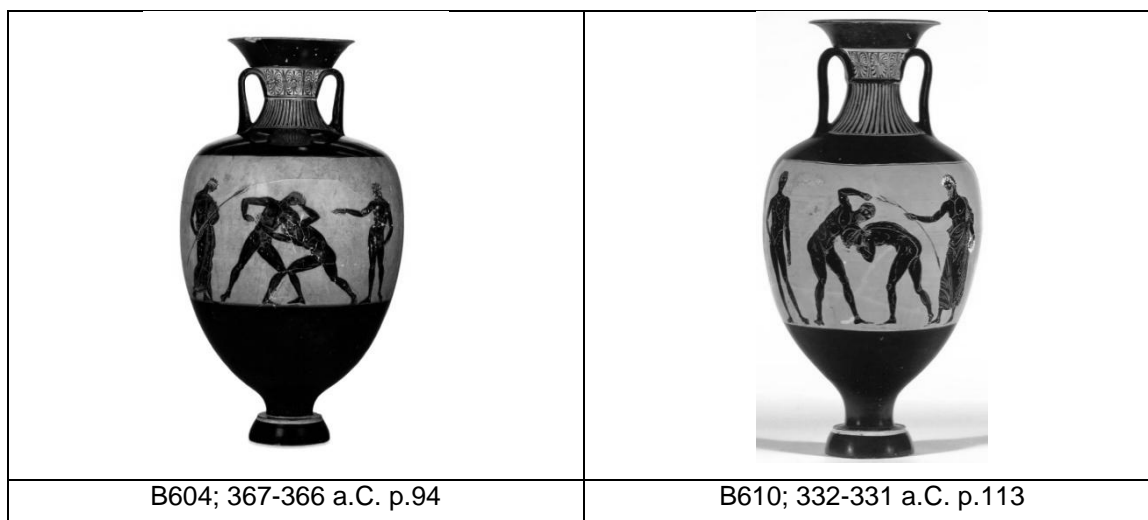
Já na peça F277, corrida de curta distância, o movimento é mais bem observado porque temos um distanciamento entre os dois atletas da esquerda e o da direita. Os homens da esquerda tem uma angulação maior entre as pernas em comparação com o da direita, eles parecem querer correr mais rápido, enquanto o homem da direita está à frente de todos e dá um passo mais curto, olhando para trás. Nessa cena, diferentemente das demais de corrida, os homens têm barba, mostrando-nos que possuem mais idade que os atletas jovens, sem barba.

Afirmamos que F277 é uma corrida de curta distância pela agilidade da cena e pelas mãos dos competidores estarem abertas, dando a impressão de quererem alcançar velocidade. Já B609 é corrida de longa distância pela



imagem ter um aspecto “pesado”, os competidores estão de punhos serrados e a agilidade notada em F277 não é observada aqui.

Temos também duas cenas de pancrácio, duas de pugilato, uma de premiação e uma de lançamento de disco. As duas cenas de pancrácio encontram-se nos objetos B604 e B610:

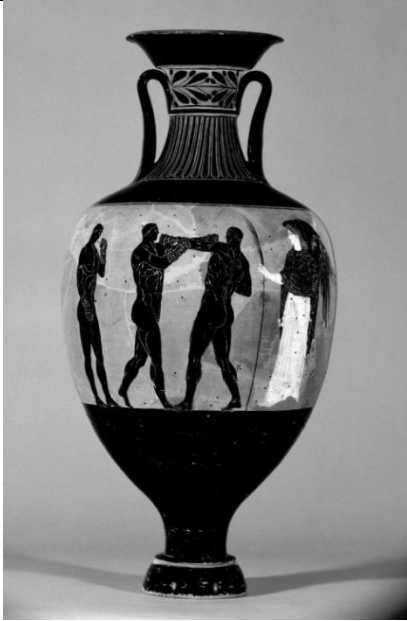



Com relação a idade desses homens, em B604 são todos jovens, com exceção do juiz, aquele que segura a folha de palmeira, está vestido e tem uma coroa. Já em B610 são todos homens mais velhos, com exceção do observador, homem nu e sem barba. O juiz nesse exemplar também está vestido carrega a folha de palmeira, usa uma coroa e, ainda, segura outra coroa na mão esquerda como se logo fosse anunciar o vencedor. Em todos os vasos de nosso catálogo, o juiz é um homem de mais idade e vestido, quase sempre porta a folha de palmeira, com exceção da cena de premiação, na qual ela já foi dada ao ganhador.

As duas ânforas, B604 e B610, possuem os mesmos elementos: dois competidores, um juiz e um observador. Esse jovem que observa, na cena de B604 parece interagir com a luta, como se apontasse alguma falta ou incentivasse um dos lutadores. E em B610 o jovem observador parece ser apenas um espectador. Isso se inverte quando olhamos os juízes, pois em B604 o juiz é quem observa e em B610 ele interage apontando a folha de palmeira para aquele que parece estar ganhando.

Nas cenas de pugilato, B607 e MNB3223, os lutadores, diferentemente do pancrácio, lutam somente com movimentos de braços e punhos, esses

últimos aparecem enrolados com tiras de couro. Já no pancrácio a luta é corpo a corpo, tendo movimentos de braços, pernas, cabeça, mãos e pés.

	
<p>B607; 336 a.C. p.100</p>	<p>MNB3223; 324-323 a.C. p.130</p>

B607 também tem quatro personagens: um observador passivo que parece mascar algo, ele é um lutador visto que suas mãos estão enroladas com as tiras; dois homens lutando; e a deusa Vitória, a qual parece assumir a função de juiz, carregando a folha de palmeira. Já em MNB3223 notamos apenas três homens, o juiz e os lutadores.

Tanto em um como no outro vaso esses pugilistas têm um corpo mais forte e robusto que os demais competidores que observamos. Os corredores têm corpo esbelto, músculos definidos e pernas longas, além de uma postura mais ereta. Os lutadores de pancrácio se parecem com os corredores, com exceção da postura. Aqueles que aparecem nas bigas estão vestidos e quando não estão parecem mais magros e com a coluna levemente curvada. Já os pugilistas parecem ter mais peso que os demais, são mais gordos, mas não menos fortes. O lançador de dardo, como veremos, assemelha-se ao pugilista.



MN705; 321-320 a.C. p.122

O homem no centro da cena em MN705 tem o corpo maior que os demais, dando a impressão de que está à frente dos demais, porém os outros personagens não recebem menos atenção por isso. O jovem no centro tem as pernas, troco e braços mais grosso que os outros dois e segura o dardo como se fosse entregar ao outro jovem. Tanto o juiz como o jovem olham para o rapaz do meio, o qual olha o dardo. Em nenhum momento, dentre todos os objetos de nosso catálogo, os homens olham para o observador do vaso, pois estão quase sempre de perfil e quando estão de frente, como é o caso desse lançador de dardo e de do ganhador de MN706, a cabeça fica na diagonal, com o queixo levemente abaixado, olhando algo a esquerda.



MN706; 340-339 a.C. p.126

MN706 diferentemente das demais não é uma cena de competição e sim de anúncio do vencedor: o jovem nu com a coroa e a folha de palmeira. Ainda vemos um último corredor passando na lateral, mas a atenção está no vencedor, o qual recebe os olhares do juiz, vestido e descalço, e de mais um homem mais velho, vestido, calçado e com uma espécie de instrumento ou corneta na mão direita.

Para nós o elemento marcante em todas essas imagens da face A é o corpo masculino nu. Ele expressa, na cerâmica panatenaica, os valores de cidadãos, homens livres. Apontando a força, a agilidade, o vigor, o potencial guerreiro desses corpos e, também, o potencial de vitória. São todas qualidades que enaltecem a honra desses homens e nos mostram que podem aproximar os atletas do divino, pois durante a competição são heróis, são como deuses, sendo às vezes guiados por divindades, como é o caso de B607 (no qual Vitória pode ser o juiz em pessoa como o protetor de um dos lutadores).

Podemos pensar que esses valores marcados no corpo do atleta expressam, ainda, a vontade de serem lembrados. Afinal, na cultura grega um homem somente teria fama, no sentido de honra, caso de alguma maneira ficasse na memória das demais pessoas, o que é uma espécie de ser imortal, eterno. Enfatizemos: na memória dos outros, por isso, podemos dizer que a cultura física dos helenos visa uma relação com o mundo, com as demais pessoas.

Ainda analisando os corpos dos atletas, percebemos diferenças delineadas de acordo com a modalidade esportiva. Por exemplo, nas cenas de lutas e lançamento de dardo os homens possuem músculos mais fortes e peso um pouco mais avantajado, enquanto nas provas de corrida eles possuem músculos definidos, mas são mais esbeltos e magros. Isso nos faz pensar na provável diferença alimentar entre eles e, também, na diferença entre os treinos. Apesar de ambos estarem inseridos em uma cultura física que valoriza o belo e o jovem, possuem maneiras distintas de se relacionar com tal cultura; cuidados de si distintos,<sup>12</sup> mas que nos mostram uma ação, pois toda a

---




<sup>12</sup> “os exercícios ascéticos da Antiguidade nada mais eram do que diversas formas de ação do indivíduo sobre si mesmo, por meio das quais ele visava governar-se ao regradar e determinar sua dieta, suas relações sexuais, suas amizades e seu próprio corpo. Encontram-se aí o que Foucault denominou as ‘práticas de si’ ou ‘o cuidado de si’, comportamentos que não constituíam um sistema de prescrições ou proibições morais universais, mas apenas um

alimentação e atividade física são no sentido de individualizar o atleta que age livre no mundo.

Assim, o atleta durante as competições mediante sua dietética, sua cultura física, seu corpo nu, estiliza, individualiza, sua ação segundo critérios que lhe permitem manter seus valores de honra e fama, a glória e a permanência na memória dos demais. Muitos desses elementos, como analisaremos a seguir, aparecem também nas imagens de Atena *Promachos*.

### Cenas de Atena Promachos

Dentre as treze imagens de Atena,<sup>13</sup> somente três trazem a pele da deusa escura, na demais ela sempre tem pele branca – quase uma convenção na maneira de se pintar a pele feminina nos vasos gregos como um todo. Entretanto, apesar da pequena quantidade, há figuras femininas com pele escura, uma delas é Atena nos três exemplares abaixo:

		
B130; 570-565 a.C. p.84	B143; 500-450 a.C. p.90	B131; 500-480 a.C. p.87

B130 é uma das ânforas mais antigas já encontradas, na sua face B não observamos colunas como em todas as demais peças selecionadas.

conjunto de regras impostas a si mesmo, as quais determinavam certo estilo de vida.” (DUARTE, 2010, p.106).

<sup>13</sup> Há na bibliografia uma discussão sobre se a imagem de Atena apresentada nos vasos panatenaicos é de figurações de uma estátua, já que se encontra provavelmente em um templo (entendido pela presença das duas colunas cercando a deusa); ou se é de imagens da própria Atena, personificada, caminhando no templo. Para nós, o importante, independente se é uma estátua ou se é a deusa caminhando, constitui-se nos símbolos de poder, honra e vitória que ela nos mostra.

Notamos somente a deusa armada e a inscrição dos jogos a sua frente. Em B143 e B131, além da deusa e da inscrição, há colunas e são encimadas por galos, símbolos da vitória.

É interessante notarmos o braço de Atena que segura a lança, um braço mais gordo, desproporcional ao antebraço. Essa ânfora e a B131 são peculiares quanto à datação, pois possuem tanto elementos da cerâmica mais antiga - a pele escura da deusa e o formato do bojo e do pé do vaso – como da cerâmica mais recente - calcanhar da deusa saindo do chão e as alças da ânfora mais finas. Por esse motivo é difícil data-las com maior precisão; em B143, inclusive o capacete de Atena ultrapassa os limites figurativos, como é característico das ânforas mais recentes.

Essa distinção entre os vasos mais antigos e mais recentes é abordado por Patrícia Marx (2003), para quem, conforme já adiantamos, Atena nas ânforas mais antigas é um composto de frente, trás e lateral, na qual todos os seus aspectos são representados, propiciando certo tratamento político e religioso da figura humana da deusa, criando autoridade, por meio do exemplo das imagens divinas dos faraós.

Essa ideia do arquétipo de Atena remeter a dos antigos faraós é outro traço contribuinte para a nossa análise, a qual encontra na figura da deusa diferentes símbolos de poder. A imagem faraônica da qual Marx trata é antes de tudo uma forma humana que transmite poder, um poder eterno.







Assim como Marx, notamos certo influxo egípcio. Segundo a estudiosa, a deusa aparece composta, em parte, com base na antiga arte egípcia, pois ela tem sua face, suas pernas e armas em vista lateral e um de seus olhos e a vestimenta são pintados de frente, remetendo-nos às imagens dos faraós.<sup>14</sup> Observando o conjunto da cena B, notamos duas maneiras diferentes de se representar nos painéis figurativos, uma mais antiga e outra mais recente. O padrão de representação é sempre o mesmo, mas as formas dos corpos e das colunas na face B sofrem algumas variações.

No que diz respeito à face B, no objeto B130, B131, B143, B604, B606 e F277, o rosto, os braços e as pernas da deusa estão em perfil, o olho é visto de maneira frontal e as costas até a cintura estão de trás. Atena caminha para o lado esquerdo com a perna esquerda avançando, carregando o escudo no

---

<sup>14</sup> MARX, P. *Op.Cit.*, p.26.






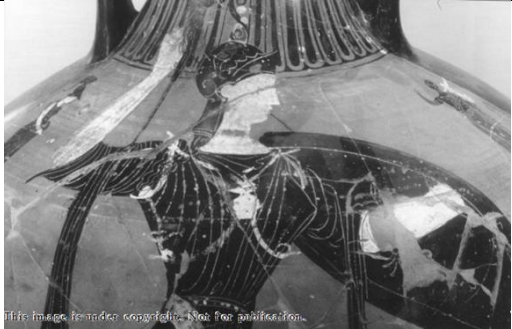
braço direito e a lança no esquerdo. Seu vestido é comprido e ela carrega sua égide cobrindo os ombros e parte das costas, uma espécie de poncho, com cobras (*gorgoneion*) ao longo das bordas laterais em formas de ganchos ou S.

		
B130; 570-565 a.C. p.84	B143; 500-450 a.C. p.90	B131; 500-480 a.C. p.87
		
B604; 367-366 a.C. p.94	B606; 410-390 a.C. p.97	F277; 500-480 a.C. p.115


Os vasos mais recentes, B607, B609, B610, MN704, MN705, MN706, MNB3223 possuem um formato mais alongado, assim como a figuração da deusa e as colunas, as quais ainda são mais finas. Além disso, nessas ânforas a angulação do braço da deusa que segura a lança é menor, seu vestido possui compridas mangas, a égide tem cobras envolvendo a parte interior das bordas e o escudo é carregado de maneira que não conseguimos mais observar seu desenho externo. Até mesmo o lado para o qual Atena caminha é outro: ela avança para a direita. Entretanto, a deusa continua trazendo o escudo no braço direito e a lança no esquerdo, sendo assim, conseguimos



notar o seu interior e, o mais interessante, seu peito fica numa posição quase frontal, diferenciando-se da composição mais antiga de mostrar ao mesmo tempo frente, trás e perfil da deusa. Nessa imagem mais recente a figura de Atena ganha movimento, perdendo, portanto, sua forma estática e imutável, o que lhe aproximava da arte egípcia.

	
B607; 336 a.C. p.100	B609; 333-332 a.C. p.105
	
B610; 332-331 a.C. p.113	MN704; 323-322 a.C. p.119
	
MN705; 321-320 a.C. p.122	MN706; 340-339 a.C. p.126



	
MNB3223; 324-323 a.C. p.130	

Portanto, a forma de pintar Atena *Promachos* mais próxima da egípcia - como destacou Marx – encontra-se na iconografia mais antiga num misto da forma de se compor a imagem faraônica com o que seria mais “natural” ao olhar grego (MARX, 2003, p.22). Em resumo, o aspecto que se aproxima entre o modo de pintar egípcio e grego é a composição plana da figura divina. Nas duas formas há a intenção de construir uma imagem estática, sólida e solene, cuja imobilidade nos revela sua eternidade. Na arte egípcia a dignidade da personagem é expressa na lei da frontalidade: olhos, ombros e peito são observados de frente, cabeça e pernas de lado. Já a arte grega, no caso específico da iconografia panatenaica mais antiga, procura mostrar tal dignidade com uma composição semelhante, mas que seja mais parecida com a sua realidade.

Sendo assim, também podemos pensar na existência de um arquétipo de poder na deusa. Ela seria o ideal tanto do cidadão, forte, vitorioso, belo e saudável (como observaremos no próximo tópico) como um ideal de governo sólido, imutável, digno e que liga o político com o religioso. A deusa junto com a inscrição *τον Αθηνεθεν αθλον* pode representar o poder de vencer da *polis* e ao relacionar essa interpretação com a ideia da deusa mostrar, também, um poder faraônico é possível pensar que a própria cidade adquiriria as qualidades de perenidade em seu governo, pois sua divindade protetora expressa isso.

Na antiguidade, uma cidade ou um herói (aquilo que os esportistas buscavam ser, um homem com as qualidades de um deus) somente tinha força se fosse protegido por uma divindade. Por isso, podemos interpretar que a força de governo em Atenas se enxergava em uma deusa de poder sólido, perene. E como os próprios atletas em nossa interpretação relacionam-se com

Athena, é possível pensarmos que eles também buscavam nessa imagem, nesse arquétipo, a sua perenidade, a sua forma de imortalização. Afinal, na cultura grega um homem somente teria fama, no sentido de honra, caso de alguma maneira ficasse na memória das demais pessoas, o que é uma espécie de ser imortal, eterno. Assim, é interessante refletirmos como um corpo feminino pode ser um símbolo de poder político, religioso, social e cultural por portar instrumentos masculinos e possuir sua forma pintada baseada na arte egípcia, remetendo-nos aos faraós.

Além dessa consideração, ao pensarmos nas conclusões de Marx verificadas por nós, realizamos uma reflexão que nos permite perceber o nosso próprio olhar sobre a iconografia panatenaica. Ao observarmos certa forma de se representar baseada na arte egípcia, estamos contribuindo para toda uma historiografia que realiza a releitura do Modelo Antigo<sup>15</sup> e das aproximações entre o Egito e a Grécia na antiguidade.

Contudo, há nessa leitura feita a partir de Marx uma observação a ser feita: B604 e B606 não nos parecem tão estáticas como as demais indicadas como mais antigas, pois assim como B143 e B131 são imagens de um período que podemos chamar de transição entre uma forma de pintar e outra – as colunas e as alças são finas, o capacete ultrapassa o espaço de figuração e a pele da deusa é branca.

Além disso, todas as peças consideradas mais antigas, quando têm colunas, são encimadas por galos e em B604 podemos notar que isso não se verifica, pois em cima dos capiteis vemos Triptólemos e a deusa não possui olho desenhado ou pintado, uma característica que pode ter sido apagada pelo tempo, mas que também observamos em objetos mais recentes: B610 e MNB3223.

---

<sup>15</sup> Entre os séculos XIX e XX houve toda uma discussão em torno da presença ou não de cultura oriental na sociedade grega, como explana Martin Bernal. Esse debate, de acordo com o autor, encontrava-se no centro de interpretações acerca da Grécia, em especial o Modelo Antigo e o Modelo Ariano. O Modelo Antigo explica a Grécia como habitada por tribos primitivas e depois colonizada por egípcios e fenícios. Já no Modelo Ariano a cultura grega teria sido resultado de invasões dos povos do norte - fornecendo argumentos para uma superioridade europeia sob os demais continentes por localizar os gregos (pensados como criadores da civilização) como um povo setentrional. Esse deslocamento, segundo o estudioso, seria proposital, pois os europeus não poderiam ter recebido a herança de sua civilização das luxuriantes e decadentes regiões meridionais e orientais, como propõe o Modelo Antigo (BERNAL, 2003, p.17-18).

F277 mantém a ideia de imagem estática da deusa, porém também tem uma particularidade, a pele de Atena nos braços e pés é branca, enquanto no rosto é negra.

Já nos vasos mais recentes, a pele da deusa é sempre branca, alguns objetos estão com desgastes nas imagens, estão com a pintura descascando; dessa maneira, em alguns casos, como em B609, a figura aparece na mesma cor que a argila.

A pele branca, como notamos, é específica da representação de figuras femininas; porém, há nas imagens de Atena a referência de outro elemento do universo feminino, a tecelagem, observada tanto no longo vestido adornado da deusa como em seu manto.

O vestido apesar de sempre ser longo muda de um vaso para outro, principalmente a decoração. Nos objetos do grupo mais antigo a parte da saia é mais godê e as mangas parecem mais justas ao corpo, já nos mais recentes a saia parece mais reta, de forma que o delineamento da panturrilha da perna de trás e do joelho da perna da frente aparecem mais na imagem, e as mangas são compridas e com pontas. Uma hipótese sobre essa mudança estaria nos modelos dos próprios vestidos usados em cada época.

Apesar desses elementos do universo feminino, Atena também carrega um escudo, uma lança e usa um capacete, símbolos do guerreiro e do universo masculino. Dessa maneira, em todos os nossos objetos na face B, a dicotomia entre feminino e masculino é questionável; não faz sentido aqui pensar o motivo pelo qual Atena carrega esses elementos, importa, sobretudo, reconhecer que ela foi constituída assim, como uma imagem divina, de culto, de proteção e de inspiração.

Além dessas observações, nos vasos mais antigos sempre podemos notar se o escudo tem ou não episema, os quais são os mais variados: astros, esferas, serpentes, o cavalo Pégaso, golfinhos e outros. Nos mais recentes, não podemos observar isso e neles os capiteis das colunas variam entre dórico e jônico, ou sem capitel, e as colunas são encimadas por diversos personagens: galos, Triptólemo, Atena, Zeus, Hermes, Vitória. Todas figuras relacionadas de alguma forma com a fertilidade, riqueza e poder. Na nossa seleção temos um exemplar com capitel jônico e não possuímos com o

personagem Zeus. Podemos observar Triptólemo nas colunas de B604, como já comentamos, e B607 é nosso objeto com capitéis jônicos.

B607 tem Triptólemo em uma coluna e Atena *Partenos* na outra, fazendo referência à famosa escultura de Fídias. A mesma referência é feita em B609, mas nessa peça Atena *Partenos* está nas duas colunas, em miniatura, e Atena *Promachos* no centro da cena. Atena *Polias* e Hermes segurando seu caduceu aparecem em MN706, cada um em uma coluna.

Nessas cenas das ânforas panatenaicas percebemos uma junção de elementos e personagens da mitologia, constituindo uma figuração própria, característica, desses vasos. Nessas imagens não há uma narrativa de um mito específico, porém a referência a mitos distintos de um mesmo universo, formando um encontro entre eles e, de certa maneira, fazendo uma releitura deles, construindo a narrativa dos jogos panatenaicos.

Por fim, nos painéis figurativos com a deusa podemos observar, em todos os objetos da seleção, a inscrição dos jogos e às vezes a inscrição de autoria, outras vezes a inscrição denominado o arconte do ano.

Sobre a inscrição dos jogos, consideramos que o significado religioso da festa, referente às vitórias de Atena, aproxima inscrição e deusa, pois ambas demonstram o poder de vencer tanto da *polis* como da deusa, uma vez que a imagem é da deusa guerreira e vitoriosa, e ao mesmo tempo protetora da cidade. E a inscrição confirma a riqueza da cidade caso se associe à tradição aristocrática da concessão de um prêmio ser feita por um possuidor de algo de valor (lembrando ter tal concessão o poder de afirmar o status social do doador). Nesse sentido, no prêmio panatenaico o doador era a *polis* inteira, como demonstra a inscrição: *Dos Jogos de Atenas*. Sinalizando o prestígio de Atenas como um centro cultural, religioso e social da Ática. E com a ampla difusão das ânforas, essa imagem de cidade poderosa e de prestígio teria se expandido.

Além disso, assim como Atena, os atletas na face A são como heróis, fortes, belos e com capacidade de vencer. Seguindo essa linha de pensamento, podemos relacionar os dois painéis figurativos dos vasos, como notamos a seguir.

## **Proposta de leitura conjunta dos painéis figurativos das ânforas panatenaicas**

Muitos estudos pensam apenas um dos dois painéis figurativos das ânforas, sem refletir a relação entre eles. Para pensar as duas faces em conjunto, entendemos que as competições evidenciam a força, vitória e honra dos atletas, que são as mesmas características da imagem da deusa guerreira, pois ela simboliza a vitória e o poder.

Essa relação entre a deusa e os atletas é pensada a partir de Vernant que, como discutido, explica-nos que a vitória do atleta se relaciona com as façanhas dos heróis e dos deuses, aproximando-os, portanto, do divino. Dessa forma, os homens competindo na face A seriam como deuses, com o mesmo poder da deusa guerreira na face B; com isso, há a aproximação do religioso com o social, do mítico com o não mítico.

Considerando serem as cenas agonísticas representantes do exercício físico ideal, pensamos que nas ânforas as imagens de disputas e de figuração de Atena *Promachos* (por seu ideal de força e vitória) têm características parelhas as dos homens livres e iguais – os cidadãos. Pensando nessas qualidades, tanto dos homens como da deusa, as imagens dos vasos podem servir de exemplo a ser seguido aos seus receptores, os próprios atletas ou a quem de alguma forma tiver acesso a elas; confirmando o significado do que Lessa (como já notamos) explica ser um discurso ideológico e hegemônico do ser cidadão na *polis*, e mais especificamente, na democracia ateniense.

Refletir sobre essa recepção das ânforas é interessante para as considerarmos objetos memória, uma memória dos jogos a partir da materialidade e das imagens. O azeite, mesmo sendo de extrema importância no contexto das competições (sabemos que uma ânfora panatenaica com azeite vale mais no mercado do período do que uma sem ele), é utilizado rapidamente, enquanto a cerâmica permanece, guardando nas suas figurações e inscrições a lembrança de sua proveniência e até a lembrança de seu conteúdo.

De certa maneira, os receptores e consumidores dessa cerâmica tinham uma relação com o passado ao olha-la. Como já comentamos, no

capítulo anterior, as ânforas panatenaicas são objetos valiosos, sendo listadas nos espólios de guerra e vendidas por valores distintos da cerâmica mais cotidiana. Um valor, pensamos, que está marcado por esse seu caráter memorativo, o que nos mostra, também, a importância do evento panatenaico para a sociedade.

Nesse sentido, analisar as imagens de forma conjunta é procurar entender tal objeto memória e o porquê de sua importância. Olhar apenas um dos lados de figuração é perceber como cada cena é pintada, quais são as referências externas ali observadas, as influências na técnica; entretanto, olhar o vaso como um todo (sua materialidade e as duas faces figurativas) é tentar perceber o que o receptor/consumidor está vendo. As duas formas de estudo são importantes, por isso, neste capítulo primeiro fizemos a análise de cada cena para então realizarmos a interpretação conjunta das faces.

Buscar analisar a materialidade e as imagens juntas nos permite pensar o vaso no seu contexto, ou seja, nos possibilita refletir sobre a relação imagens e sociedade, acerca do imaginário social grego; o qual Grillo já comentava e que Robertson e Beard nos instigavam a estudar a fim de analisar os significados e funções das imagens na sociedade.

Para nós as imagens das ânforas mostram tanto, de um modo próprio, a representação de um evento visível, as competições, como, também, tornam presente o imaterial, o invisível, a cena com Atena. As imagens, dessa maneira, seriam formas de mediação entre o visível e o invisível, tornam presente para quem as vê tanto os jogos como a própria deusa (dão um corpo ao invisível divino) e, ainda, possuem um caráter narrativo, de figurar o momento de competição e a participação de Atena e Vitória (B607).

Essas imagens sendo vistas e difundidas, pois as ânforas eram de transporte, conservavam e criavam uma memória acerca dos jogos e faziam parte da cultura visual grega. Afinal, como defende Jean-Claude Schmitt (2007, p.14), podemos pensar em uma interatividade entre imagem e observador, aquela se torna presente para este que cria ou alimenta certa imaginação sobre o assunto. Assim, toda imagem é um lugar de memória: tanto mais que memória individual é memória coletiva em suas dimensões culturais e sociais (SCHMITT, 2007, p.47).

Mesmo já transcorridos séculos desde sua produção, as imagens panatenaicas não deixam de gerar significados e funções. Hoje constituem objetos muito valiosos, peças de coleções particulares e de museus. Como notamos com Francisco, sua ressignificação alimenta um mercado de venda e compra de antiguidades e, também, insere-se em um contexto de proteção ao patrimônio histórico e cultural da humanidade.

É interessante percebermos como tais imagens apresentam temporalidades distintas. No museu elas são reconstituídas e ganham novamente sentido, a partir dos fragmentos e do entendimento do próprio estudioso sobre como pedaços de cerâmica únicos, sem outros que lhe complementem, podem ser desse ou daquele tipo de objeto.

Já na antiguidade, a temporalidade da iconografia panatenaica é própria: elas são de figuras negras mesmo quando a cerâmica já é pintada com figuras vermelhas – elas rompem com uma cronologia ideal de pintura sobre os vasos; em alguns exemplares, como observamos, Atena tem pele escura enquanto as formas dos vasos são recentes (B143), impedindo uma datação precisa numa cronologia ideal sobre a cerâmica dos jogos.

O tempo histórico, nessa percepção, é composto por temporalidades diversas, ou seja, é múltiplo e contraditório. Dessa maneira, não pretendemos encaixar as ânforas panatenaicas em uma série bem delineada de cerâmica, pois possuem suas próprias temporalidades, e isso somente podemos estudar a partir de um olhar para o vaso como um todo, sua materialidade e suas figurações. Afinal, é o conjunto da peça que nos permite observar suas peculiares dentro de uma cronologia geral; e o entendimento de sua multiplicidade é o que nos proporciona uma reflexão sobre os significados e funções de suas imagens na sociedade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aproximar história, arqueologia e estudo visuais por meio da análise das ânforas panatenaicas é um trabalho aberto a novas reflexões, pois como notamos no decorrer de toda dissertação, os significados e funções desses objetos na sociedade são plurais. A própria interdisciplinaridade é que nos permite ampliar essa multiplicidade interpretativa ao nos fornecer meios diversos de olhar o material antigo.

No decorrer de nossos estudos desses vasos, notamos que suas pinturas constituem o imaginário social grego e, pela nossa análise, percebemos como tal cerâmica é um objeto de memória. A análise conjunta dos painéis figurativos é nossa contribuição nesse sentido e buscou entender a cultura material figurada a partir do conceito mais abrangente de cultura visual.

Também observamos que a caracterização da cerâmica panatenaica é feita a partir de nossos próprios sistemas de significação visual. Assim, no capítulo dois, buscamos notar o que são essas ânforas e entendemos que esse seu adjetivo, proveniente de pesquisas do século XVIII e XIX, é discutível, pois cada estudioso pode constituir a sua caracterização da cerâmica. Para nós, como já explicamos, os vasos nos permitem perceber diferentes temporalidades no espaço-tempo de sua produção, o que dificulta uma caracterização única.

Com relação a leitura individual de cada cena figurativa, notamos com a face A como os exercícios atléticos ajudaram na valorização do corpo do homem cidadão, viril, jovem, belo e saudável tanto no sentido físico como intelectual. Os vasos nos mostram essas peculiares características dos helenos no que se refere ao sentido físico, porém as atrela ao poder de uma imagem feminina, a deusa Atena *Promachos*, o que é uma maneira de interpretar a relação dessa face com a outra, face B.

Na cena com a deusa, percebemos como sua representação, com signos de masculinidade, podem torna-la o arquétipo do homem ideal, já e pintada sob os moldes egípcios é o arquétipo de governo ideal. Pois, partindo



de leituras como a de Patricia Marx, percebemos o desejo de Atenas ser protegida por uma deusa de poder faraônico.

Dessa maneira, com a discussão dos temas e esquemas da iconografia panatenaica feita no capítulo três, percebemos, principalmente, a existência de possíveis relações entre Atena e os esportistas e, de forma secundária, notamos conexões entre a pintura da deusa, remetendo à imagem dos faraós, com o ideais de governo de Atenas e os arquétipos de honra, fama, de um atleta. Portanto, a nossa problemática central foi trabalhar com a hipótese de existir relações temáticas entre os painéis figurativos da cerâmica panatenaica.

De todo o estudado, exposto e interpretado a fim de refletir sobre tais problemas, a nossa principal contribuição com esse trabalho é a análise conjunta dos painéis figurativos da cerâmica, já que desde o primeiro ano de pesquisa procuramos entender o vaso como um todo, sem olhar somente para um dos lados de figuração como faz a maioria dos autores sobre o tema. Além disso, essa análise foi um passo no sentido de aproximar história antiga e arqueologia do mundo clássico dos estudos visuais e da história da arte, já que buscou entender a cultura material figurada a partir do conceito mais abrangente de cultura visual observado com Paulo Knauss no primeiro capítulo.

Enfim, com a pesquisa desenvolvida nos dois últimos anos, podemos concluir que por meio de vestígios arqueológicos e imagéticos, como é o caso dos vasos panatenaicos, há diversas possibilidades de olhar o mundo grego antigo. Discutimos religiosidade, cidadania, masculinidade, esportes, nudez e relações culturais com o Egito, tudo a partir das imagens de Atena *Promachos* e dos atletas nus. O que nos permite afirmar que a cerâmica panatenaica possui toda uma riqueza de informações a qual nos mostra como os vasos podem ser vistos de variadas formas, dependendo das escolhas e do presente do próprio pesquisador.

## CATÁLOGO

Nas próximas páginas desenvolvemos nosso catálogo, o qual apresenta, primeiramente, uma ficha com informações gerais sobre determinada peça, são elas: nome do museu onde esta e sua referência, local de achado, data, autoria, dimensões, se possui episema, se tem colunas, em qual direção Atena caminha, a prova representada, as inscrições e a bibliografia com outros catálogos importantes nos quais podemos encontrar o objeto.

Abaixo dessa ficha segue a nossa descrição das figurações e, então, há as fotos das ânforas, muitas retiradas por nós durante visitas realizadas aos museus, outras retiradas de catálogos online<sup>16</sup> dos museus ou da plataforma online Beazley.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> <[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=193632&objectId=398787&partId=1#more-views](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=193632&objectId=398787&partId=1#more-views)>

<sup>17</sup> <<http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>>

## PEÇAS DO MUSEU BRITÂNICO

### 1. Museu Britânico, Londres – B130

Local de achado: Atenas

Data: 570-565 a.C.

Autoria: Grupo de Burgon

Dimensões: altura 61,2 cm

Diâmetro do pé 13,8 cm

Diâmetro do bojo 41,8 cm

Diâmetro da boca 20,5 cm

Capacidade 35 l

Episema: golfinho

Colunas: sem colunas

Direção de Atena: ←

Prova: corrida de biga

Inscrição face Atena: τον Αθηνεθν αθλον: εμι

Bibliografia: BENTZ, 1998, n. 6.001

Na face A falta um fragmento para completar a imagem que traz a cena de corrida de biga com dois cavalos (*synoris*) negros correndo e puxando a biga para o lado direito. Na biga há um homem jovem com pele escura, vestido e com a coluna levemente curvada, mostrando estar numa posição sentada; ele aponta em direção aos cavalos uma espécie de vara que parece orientar os animais. No pescoço: uma coruja

Face B: inscrição “Eu sou um prêmio de Atenas”. Atena com pele escura trajando um vestido com decoração de quadrados, cabelo longo; ela caminha para a esquerda em posição de combate com a lança erguida na mão direita e o escudo com a imagem de um golfinho na mão esquerda, ela ainda traz na cabeça um capacete. Pescoço do vaso: sereia.





This image is under copyright. Not for publication.

**2. Museu Britânico, Londres – B131**

Local de achado: Vulci, Itália

Data: 500-480 a.C.

Autoria: Pintor de Cleofrades

Dimensões: altura 63,7 cm

Diâmetro do pé 13,8 cm

Diâmetro do bojo 40,5 cm

Diâmetro da boca 16,8 cm

Capacidade 36 l

Episema: Pegaso

Colunas: dórico; galos

Direção de Atena: ←

Prova: corrida de biga

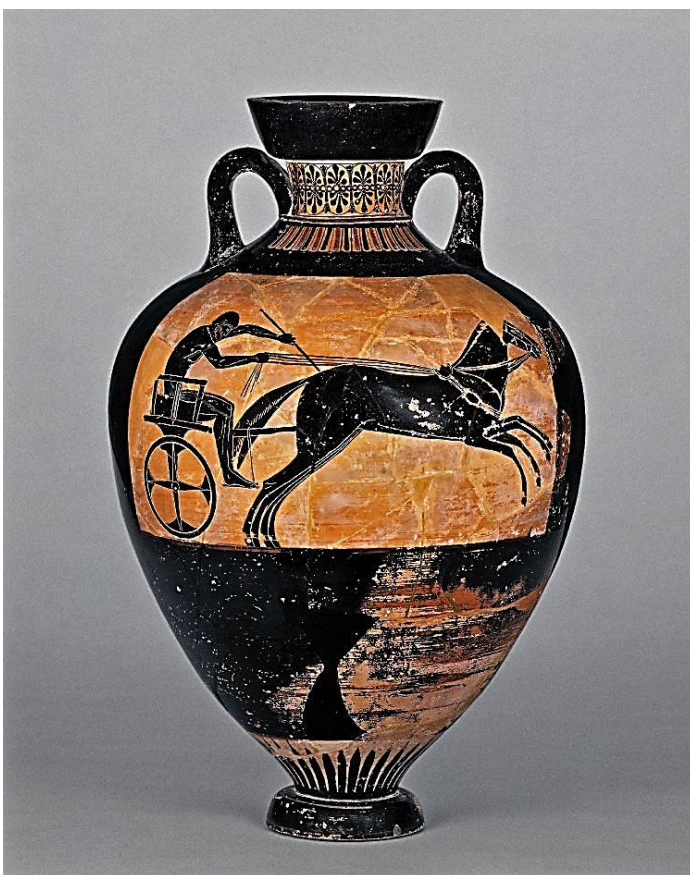
Inscrição face Atena: τον Αθηνεθεν αθλον

Bibliografia: BENTZ, 1998, n. 5.022

Na face A falta um fragmento para completar a imagem que traz a cena de corrida de biga com dois cavalos (*synoris*) negros correndo e puxando a biga para o lado direito. Na biga há um homem mais velho com barba vermelha e com pele escura, nu e com a coluna levemente curvada, estando numa posição sentada; ele aponta em direção à coxa dos cavalos uma espécie de vara que parece orientar os animais. No pescoço: palmetas, abaixo dele: faixa com linguetas.

Face B: inscrição “Um prêmio de Atenas”. Faltam dois fragmentos para completar a imagem. Pannel com faixa de linguetas na parte superior. Atena entre duas colunas dóricas encimadas por galos, com pele clara trajando um vestido e um manto, cabelo longo; ela caminha para a esquerda em posição de combate com a lança erguida na mão direita e o escudo com a imagem de Pegaso na mão esquerda, ela ainda traz na cabeça um capacete. Pescoço do vaso: palmetas.









### 3. Museu Britânico, Londres – B143

Local de achado: Gela, Itália

Data: 500-450 a.C.

Autoria:

Dimensões: altura 44 cm

Diâmetro do pé 12,5 cm

Diâmetro do bojo 32,5 cm

Diâmetro da boca 30,2 cm

Capacidade 11,7 l

Episema: serpente

Colunas: dórico; galos

Direção de Atena: ←

Prova: corrida armada

Inscrição face Atena: των Αθηνηθεν αθλων

Bibliografia: BENTZ, 1998, n. 5.095

Na face A falta um fragmento para completar a imagem que traz a cena de corrida armada com três homens de pele escura, nus, portando um capacete e um escudo cada e correndo para a direita. Imagens dos escudos (da esquerda para a direita): três esferas, imagem que lembra um trevo de quatro folhas, forma irreconhecível pela falta de fragmento. No pescoço: palmetas, abaixo do pescoço: faixa com linguetas.

Face B: inscrição “Dos jogos de Atenas”. Faltam dois fragmentos para completar a imagem. Faixa com linguetas na parte superior do painel. Atena entre duas colunas dóricas encimadas por galos, com pele clara trajando um vestido e um manto, cabelo longo; ela caminha para a esquerda em posição de combate com a lança erguida na mão direita e o escudo com a imagem de Pégaso na mão esquerda, ela ainda traz na cabeça um capacete. Pescoço do vaso: palmetas.









This image is under copyright. Not for publication.

2b

#### 4. Museu Britânico, Londres – B604

Local de achado: Tocra, Líbia

Data: 367-366 a.C.

Autoria: Cito

Dimensões: altura 71,3 cm

Diâmetro do pé 14 cm

Diâmetro do bojo 39,5 cm

Diâmetro da boca 22 cm

Capacidade 37,8 l

Episema: astro

Colunas: dórico; Triptólemo

Direção de Atena: ←

Prova: pancrácio

Inscrição face Atena: ΚΙΤΤΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ. ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ

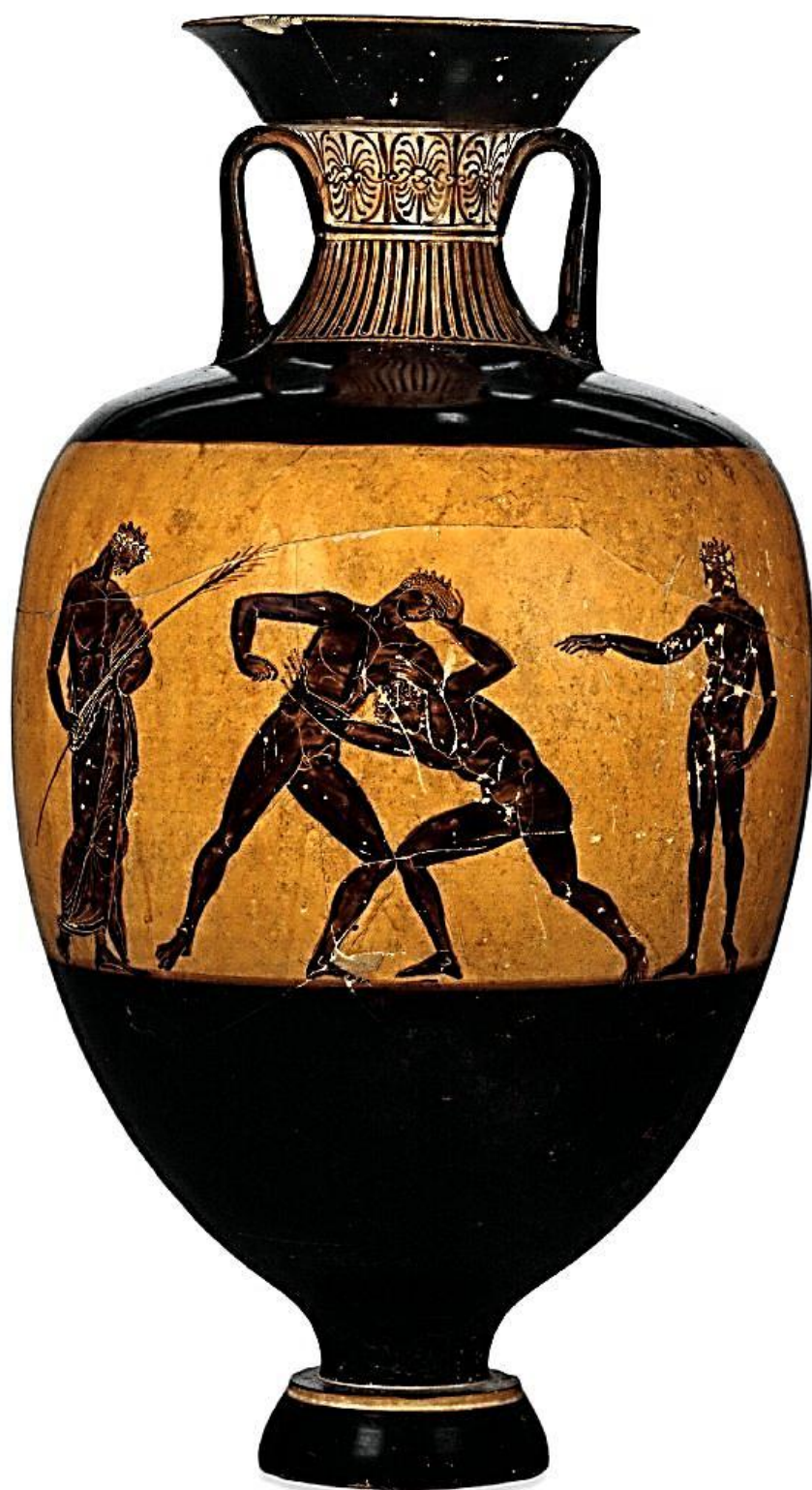
Bibliografia: BENTZ, 1998, n. 4.013

Na face A falta um fragmento para completar a imagem que traz uma cena de pancrácio com quatro homens de pele escura: o da esquerda está vestido da cintura para baixo, segura uma folha de palmeira e traz na cabeça uma cora, os dois do centro estão nus e lutam, o da direita também está nu e aponta para o combate - parecendo estar numa posição de espera quase simétrica ao do homem vestido. No pescoço: palmetas e abaixo faixa com linguetas.

Face B: inscrição “Cito fez” e “Um prêmio de Atenas”. Faixa com linguetas na parte superior do painel. Atena entre duas colunas dóricas encimadas por Triptólemo, com pele clara trajando um vestido e um manto, cabelo longo; ela caminha para a esquerda em posição de combate com a lança erguida na mão direita e o escudo com a imagem de um astro na mão esquerda, ela ainda traz na cabeça um capacete. Pescoço do vaso: palmetas.



This image is under copyright. Not  
for publication.



## 5. Museu Britânico, Londres – B606

Local de achado: Tocra, Líbia

Data: 410-390 a.C.

Autoria: Grupo de Kuban

Dimensões: altura 67 cm

Diâmetro do pé 16,2 cm

Diâmetro do bojo 40 cm

Diâmetro da boca 20,3 cm

Capacidade 33 l

Episema: astro

Colunas: dórico; galos

Direção de Atena: ←

Prova: corrida de quadriga

Inscrição face Atena: τον Αθηνεθεν αθλον

Bibliografia: BENTZ, 1998, n. 5.238

Face A: cena de corrida de biga com quatro cavalos (quadriga) negros correndo para a esquerda. Na biga um homem de mais idade, de pé, segurando às rédeas, vestindo uma túnica branca. No canto lateral esquerdo uma listra branca. No pescoço: palmetas e abaixo faixa com linguetas.

Face B: inscrição “Um prêmio de Atenas”. Faixa com linguetas na parte superior do painel. Atena entre duas colunas dóricas encimadas por galos, com pele clara trajando um vestido ricamente adornado e um manto, cabelo longo; ela caminha para a esquerda em posição de combate com a lança erguida na mão direita e o escudo com a imagem de um astro na mão esquerda, ela ainda traz na cabeça um capacete e no braço direito uma égide com raios brancos. Pescoço do vaso: palmetas.







**6. Museu Britânico, Londres – B607**

Local de achado: Cervetri, Itália

Data: 336 a.C.

Autoria: Série de Nicômaco

Dimensões: altura 83,1 cm

Diâmetro do pé 15,9 cm

Diâmetro do bojo 42,3 cm

Diâmetro da boca 23,7 cm

Capacidade 41,4 l

Episema: não aparece

Colunas: jônico; Atena; Triptólemo

Direção de Atena: ➤

Prova: um homem; pugilato, 2 homens lutando; deusa Vitória

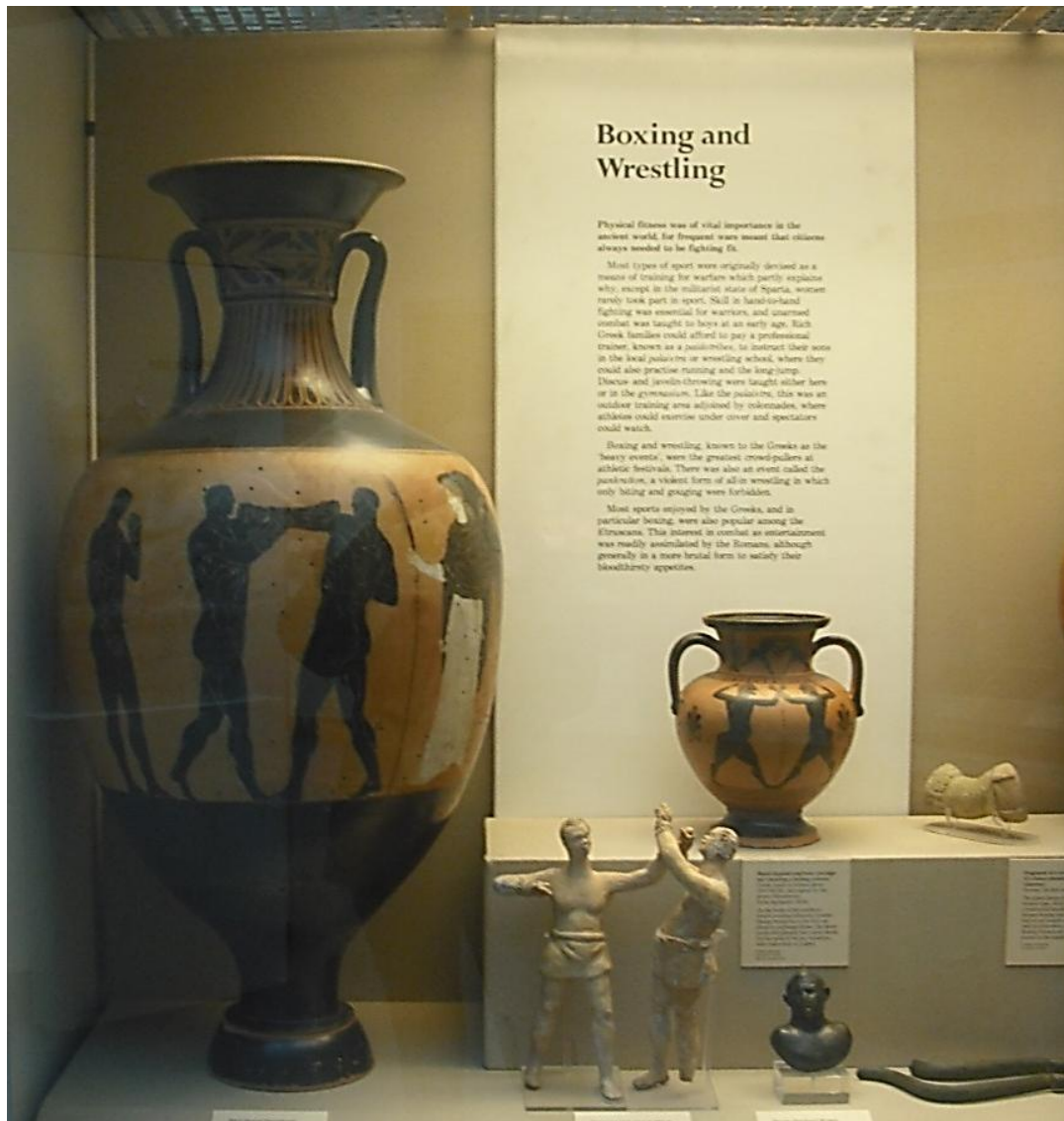
Inscrição face Atena: Πυθοδηλος αρχων. τον Αθηνεθεν αθλον

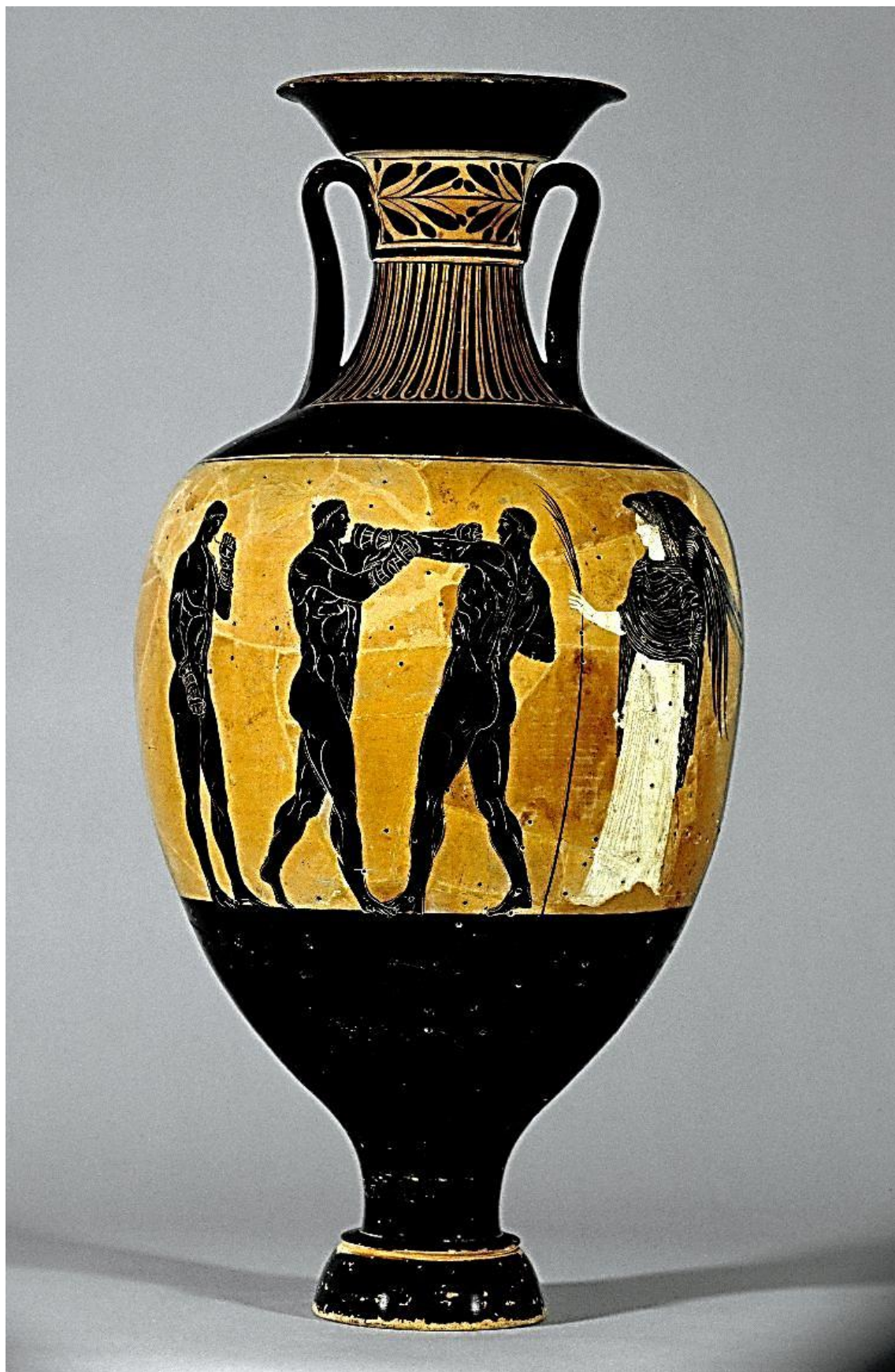
Bibliografia: BENTZ, 1998, n. 4.086

Face A: cena de pugilato com três homens jovens de pele escura, nus, com os dedos enrolados em fitas de couro (da esquerda para a direita): homem observando a luta em posição de espera e com algo na boca, no centro dois homens lutando. À esquerda deusa Vitória com pele clara, cabeça alada e cabelo loiro, segurando uma folha de palmeira, trajando vestido branco e manto preto. No pescoço: palmetas e abaixo faixa com linguetas.

Face B: inscrição “Arconte Pitodelo” e “Um prêmio de Atenas”. Faixa com linguetas na parte superior do painel. Atena entre duas colunas jônicas encimadas por Atena (esquerda) e Triptólemo (direita), com pele clara trajando um vestido preto com longas mangas e com a cabeça de medusa no centro de seu peito, cabelo escuro; ela caminha para a direita em posição de combate com a lança erguida na mão direita e o escudo aparecendo a parte interna, ela ainda traz na cabeça um capacete. Pescoço do vaso: palmetas.













**7. Museu Britânico, Londres – B609**

Local de achado: Bengasi, Líbia

Data: 333-332 a.C.

Autoria: Série de Nicômaco

Dimensões: altura 68,5 cm

Diâmetro do pé 12,4 cm

Diâmetro do bojo 32,5 cm

Diâmetro da boca 20,8 cm

Capacidade 21,2 l

Episema: não aparece

Colunas: dórico; Atena

Direção de Atena: ➤

Prova: corrida à pé (longa distância)

Inscrição face Atena: Αρχων Νικοκρατης. των Αθηνηθεν αθλων

Bibliografia: BENTZ, 1998, n. 4.095

Face A: cena de corrida de longa distância com três homens jovens de pele escura, nus, correndo para a direita. No pescoço: palmetas e abaixo faixa com linguetas.

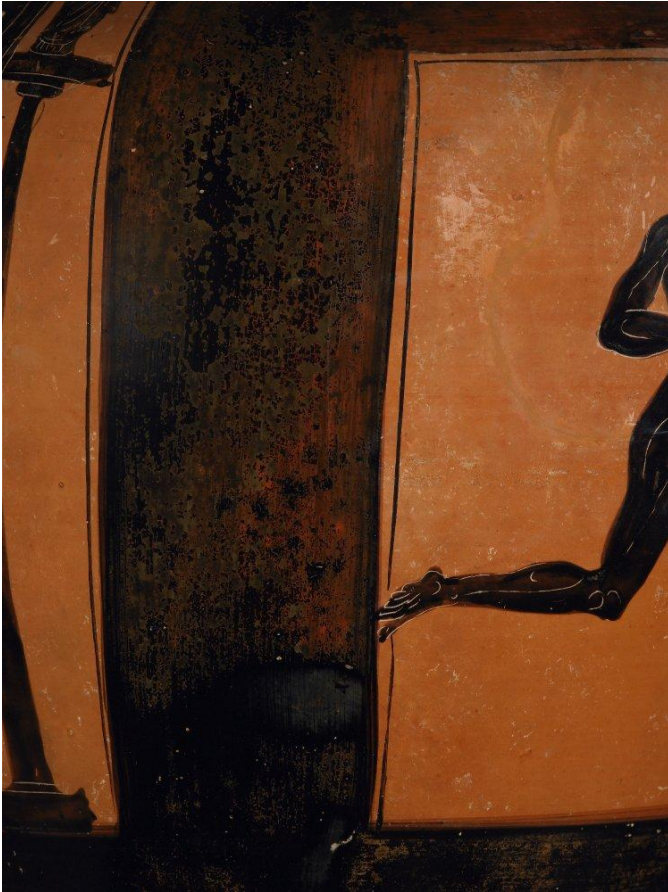
Face B: inscrição “Arconte Nicrocate” e “Dos jogos de Atenas”. Faixa com linguetas na parte superior do painel. Atena entre duas colunas dóricas encimadas por Atena, com pele clara trajando um vestido preto com longas mangas; ela caminha para a direita em posição de combate com a lança erguida na mão direita e o escudo aparecendo a parte interna, ela ainda traz na cabeça um capacete. Pescoço do vaso: palmetas.























**8. Museu Britânico, Londres – B610**

Local de achado: Cápuia, Itália

Data: 332-331 a.C.

Autoria: Série de Nicômaco

Dimensões: altura 78,2 cm

Diâmetro do pé 16 cm

Diâmetro do bojo 39,3 cm

Diâmetro da boca 23,6 cm

Capacidade 26,3 l

Episema: não aparece

Colunas: sem capitel; Vitórias

Direção de Atena: →

Prova: pancrácio

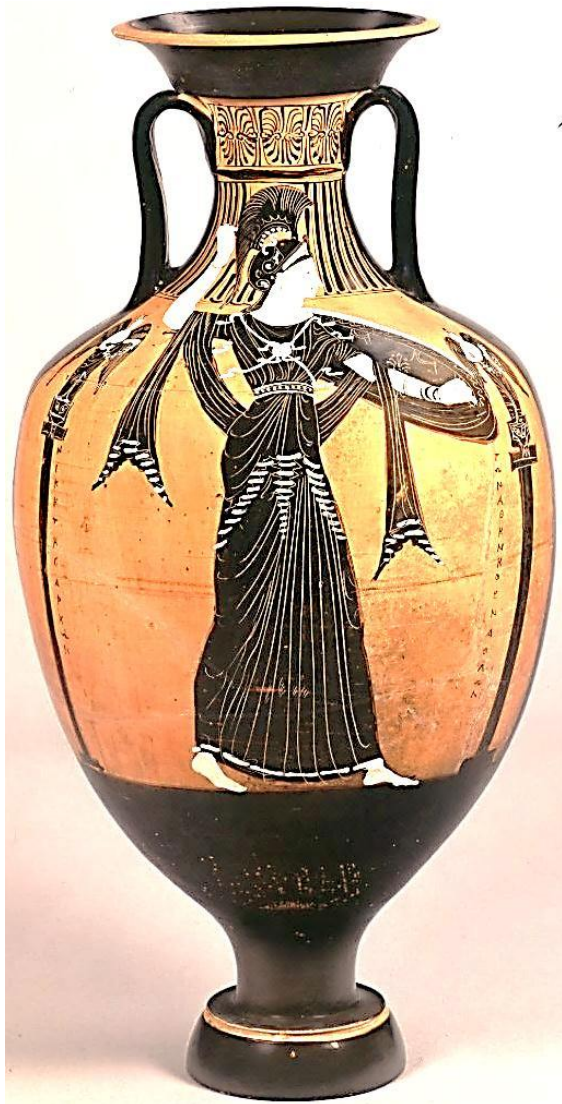
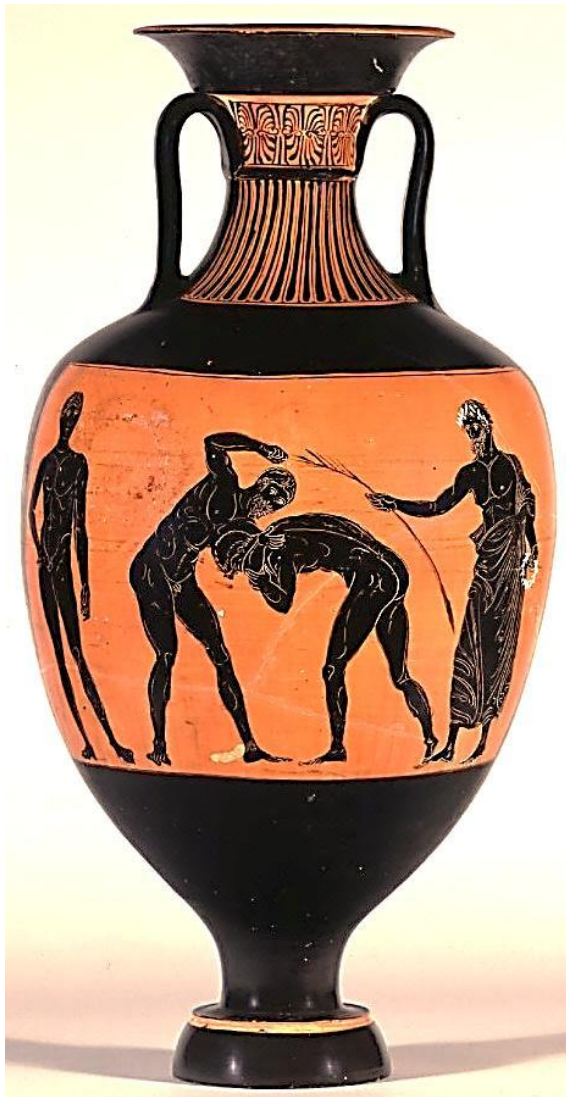
Inscrição face Atena: Νικητης αρχων. των Αθηνηθεν αθλων

Bibliografia: BENTZ, 1998, n. 4.097

Face A: cena de pancrácio com quatro homens (da esquerda para a direita): homem jovem, nu, observando a luta em posição de espera, no centro dois homens mais velhos, nus, lutando, e à esquerda juiz, vestido segurando uma folha de palmeira na mão direita, com uma coroa na cabeça e segurando outra coroa na mão esquerda. No pescoço: palmetas e abaixo faixa com linguetas.

Face B: inscrição “Arconte Nikete” e “Dos jogos de Atenas”. Faixa com linguetas na parte superior do painel. Atena entre duas colunas sem capitel encimadas por vitórias, com pele clara trajando um vestido preto com longas mangas e com a cabeça de medusa no centro de seu peito; ela caminha para a direita em posição de combate com a lança erguida na mão direita e o escudo aparecendo a parte interna, ela ainda traz na cabeça um capacete. Pescoço do vaso: palmetas.





## PEÇAS DO MUSEU DO LOUVRE

### 9. Museu do Louvre, Paris – F277

Local de achado: Etrúria

Data: 500-480 a.C.

Autoria: Pintor de Cleofrades

Dimensões: altura 56 cm

Diâmetro do bojo 42 cm

Episema: Pegaso

Colunas: dórico; galos

Direção de Atena: ←

Prova: corrida à pé (curta distância)

Inscrição face Atena: των Αθηνηθεν αθλων

Entre as cabeças dos competidores: *suthina*

Bibliografia: BENTZ, 1998, n. 5.0912

Face A: cena de corrida de curta distância com três homens correndo para a direita, são mais velhos, tem barba vermelha e pele escura, estão nus (da esquerda para a direita): dois homens correndo tentando alcançar o da frente, um homem correndo e olhando para trás. No pescoço: palmetas e abaixo faixa com linguetas. Próximo às cabeças dos dois homens que olham para frente tem uma inscrição feita após a pintura: *suthina*.

Face B: inscrição “Dos jogos de Atenas”. Faixa com linguetas na parte superior do painel. Atena entre duas colunas dóricas encimadas por galos, com pele clara trajando um vestido preto ricamente adornado na barra, com cabelo escuro; ela caminha para a esquerda em posição de combate com a lança erguida na mão direita e o escudo com a imagem de Pégaso na mão direita, ela ainda traz na cabeça um capacete. Pescoço do vaso: provavelmente palmetas.











**10. Museu do Louvre, Paris – MN704**

Local de achado: Bengasi, Líbia

Data: 323-322 a.C.

Autoria: Série de Nicômaco;

Dimensões: altura 66,5 cm

Diâmetro do pé 14 cm

Diâmetro do bojo 33 cm

Diâmetro da boca 20,8 cm

Capacidade 19,6 l

Episema: não aparece

Colunas: dórico; Vitórias

Direção de Atena: ➤

Prova: corrida armada

Inscrição face Atena: Κηφισοδωρος αρχων. των Αθηνηθεν αθλων.

Bibliografia: BENTZ, 1998, n. 4.105

Face A: cena de corrida armada com três homens jovens de pele escura, nus, correndo para a direita. Homem do meio carrega escudo branco e os outros escudos negros, todos usam capacete. No pescoço: palmetas e abaixo faixa com linguetas.

Face B: inscrição “Arconte Kefisodoro” e “Dos Jogos de Atenas”. Faixa com linguetas na parte superior do painel. Atena entre duas colunas dóricas encimadas por vitórias, com pele clara trajando um vestido preto com longas mangas e com a cabeça de medusa no centro de seu peito, cabelo escuro; ela caminha para a direita em posição de combate com a lança erguida na mão direita e o escudo aparecendo a parte interna, ela ainda traz na cabeça um capacete. Pescoço do vaso: palmetas.





This image is under copyright. Not for publication.





**11. Museu do Louvre, Paris – MN705**

Local de achado: Bengasi, Líbia

Data: 321-320 a.C.

Autoria: Série de Nicômaco (por BEAZLEY); Pintor de Cortejo de Casamento (catálogo FRANCISCO);

Dimensões: altura 67 cm

Diâmetro do pé 15,5 cm

Diâmetro do bojo 31 cm

Diâmetro da boca 17 cm

Capacidade 19,1 l

Episema: não aparece

Colunas: sem capitel; Vitórias

Direção de Atena: →

Prova: juiz, homem com disco, mais um homem

Inscrição face Atena: Αρχιππος αρχων. των Αθηνηθεν αθλων.

Bibliografia: BENTZ, 1998, n. 4.113

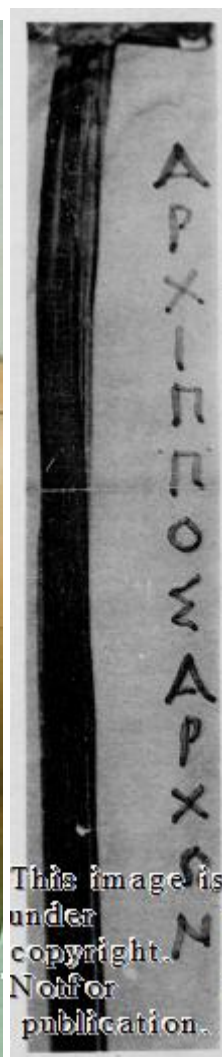
Face A: cena de lançamento de disco com três homens de pele escura, nus. Homem da direita é o juiz, é mais velho, possui barba escura, está vestido e segura uma folha de palmeira. O homem do centro é jovem, está nu e segura um disco na mão esquerda, pela pose, direção do olhar e modo de segurar o disco parece que irá entregá-lo ao homem da esquerda, também jovem e nu, parece que irá pegar o disco porque olha para o objeto, os braços estão levemente erguidos e ele começa a caminhar em direção ao homem do centro. No pescoço: palmetas e abaixo faixa com linguetas.

Face B: inscrição “Arconte Arkippo” e “Dos Jogos de Atenas”. Faixa com linguetas na parte superior do painel. Atena entre duas colunas sem capitel encimadas por vitórias, com pele clara trajando um vestido preto com longas mangas e com cabelo escuro; ela caminha para a direita em posição de combate com a lança erguida na mão direita e o escudo aparecendo a parte interna, ela ainda traz na cabeça um capacete. Pescoço do vaso: palmetas.









**12. Museu do Louvre, Paris – MN 706**

Local de achado: Bengasi, Líbia

Data: 340-339 a.C.

Autoria: Série de Nicômaco

Dimensões: altura 77 cm

Altura com tampa 95,5 cm

Diâmetro do pé 15,8 cm

Diâmetro do bojo 39 cm

Diâmetro da boca 23 cm

Capacidade 36,3 l

Episema: não aparece

Colunas: dórico; Atena e Hermes

Direção de Atena: ➔

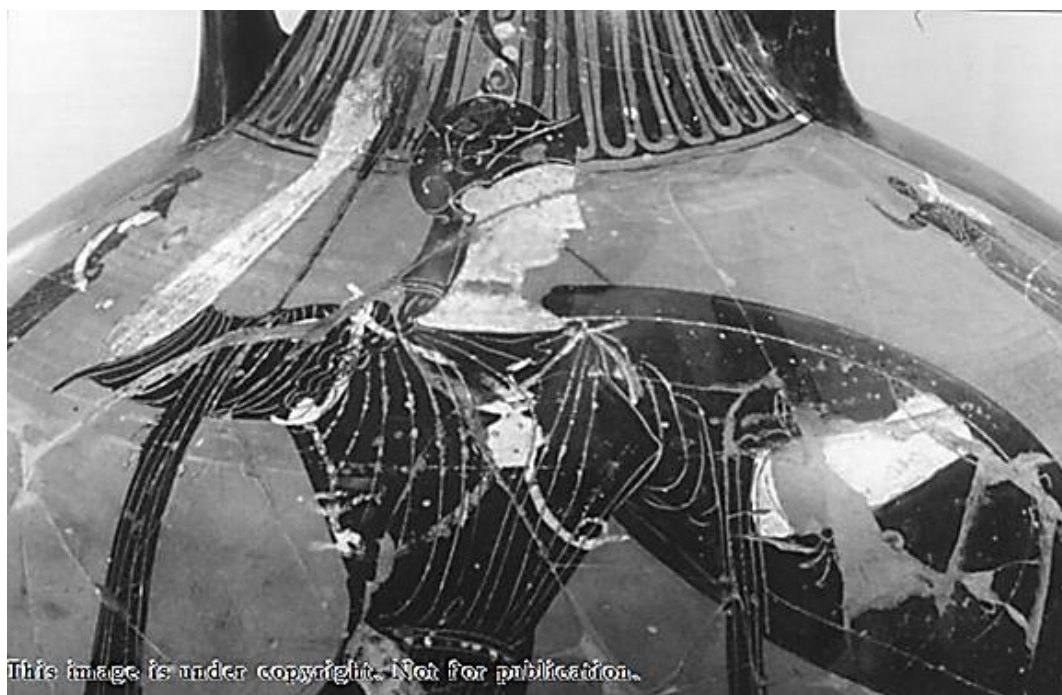
Prova: juiz, atleta correndo e mais dois homens, um deles com uma folha de palmeira (o vencedor)

Inscrição face Atena: Θεοφραστος αρχων. των Αθηνηθεν αθλων.

Bibliografia: BENTZ, 1998, n. 4.079

Face A: cena de premiação. No centro o juiz de barba, que está vestido e que olha para o vencedor, homem nu com coroa e segurando folha de palmeira, em uma posição de descanso, olhando para o juiz. Do lado esquerdo um competidor correndo e do lado direito um homem vestido e com uma espécie de botas, de barba e segurando uma tocha. No pescoço: palmetas e abaixo faixa com linguetas.

Face B: inscrição “Arconte Teofrasto” e “Dos jogos de Atenas”. Faixa com linguetas na parte superior do painel. Atena entre duas colunas dóricas encimadas por Atena (esquerda) e Zeus (direita), com pele clara trajando um vestido preto com longas mangas e com a cabeça de medusa no centro de seu peito, cabelo escuro; ela caminha para a direita em posição de combate com a lança erguida na mão direita e o escudo aparecendo a parte interna, ela ainda traz na cabeça um capacete. Pescoço do vaso: palmetas.







This image is under copyright. Not for publication.



This image is under copyright. Not for publication.



This image is under copyright. Not for publication.



This image is under copyright. Not for publication.



This image is under copyright. Not for publication.



This image is under copyright. Not for publication.



**13. Museu do Louvre, Paris – MNB 3223**

Local de achado: Bengasi, Necrópole, Líbia

Data: 324-323 a.C.

Autoria: Série de Nicômaco (por BEAZLEY); Pintor de Cortejo de Casamento (catálogo FRANCISCO);

Dimensões: altura 73 cm

Diâmetro do pé 15,5 cm

Diâmetro do bojo 34 cm

Diâmetro da boca 15 cm

Episema: não aparece

Colunas: dórico; Vitórias

Direção de Atena: ➤

Prova: pugilato

Inscrição face Atena: Ηγησίας αρχων. των Αθηνηθεν αθλων.

Bibliografia: BENTZ, 1998, n. 4.102

Face A: cena de pugilato. Três homens de pele escura: à esquerda o juiz, com barba negra, vestido e segurando uma folha de palmeira; os outros dois são competidores, estão nus, lutando e com os dedos enrolados em fitas de couro. No pescoço: palmetas e abaixo faixa com linguetas.

Face B: inscrição “Arconte Hegesia” e “Dos jogos de Atenas”. Faixa com linguetas na parte superior do painel. Atena entre duas colunas dóricas encimadas por vitórias, com pele clara trajando um vestido preto com longas mangas; ela caminha para a direita em posição de combate com a lança erguida na mão direita e o escudo aparecendo a parte interna, ela ainda traz na cabeça um capacete. Pescoço do vaso: palmetas.









This image is under copyright.  
Not for publication.



This image is under  
copyright. Not for  
publication.



This image is under copyright. Not for publication.

## REFERÊNCIAS

ARIETI, J. (1975) Nudity in Greek Athletics. *The Classical World*, Vol. 68, No. 7 (Apr. – May.), p.431-436.

BEAZLEY, J. (1943) Panathenaica. *AJA*. Vol.47, n.4, p.441-465.

BARROS, G.N.M. (1996) *As Olimpíadas na Grécia Antiga*. São Paulo: Pioneira.

BERNAL, M. (2003). A Imagem da Grécia Antiga como uma ferramenta para o colonialismo e para a hegemonia européia. (Tradução: Fábio Adriano Hering). In: *Bernal e Olivier, L. Repensando o Mundo Antigo - II*. Organização: Pedro Paulo Abreu Funari. Textos Didáticos: n. 49, IFCH/Unicamp, p. 9-27.

BOARDMAN, J. (1995) Chapter one: Introduction. Chapter seven: Panathenaic Vases. In: *Athenian Black Figure Vases*. Londres: Thames and Hudson Ltd, pp.9-13; 167-177.

BRÖNDSTED, P. (1832) On panathenaic vases, and on the holy oil contained in them, which particular reference to some vases of that description now in London. – Letter addressed to W.R. Hamilton, esq., by Chev. P. O. Bröndsted. *Transactions of the Royal Society of Literature*. Vol.2, part 1. London: A. J. Valpy, M. A., Printer to the Society, p.102-135.

CERQUEIRA, F.V. (2000) A Iconografia dos vasos gregos antigos como fonte histórica. *História em Revista* (UFPel), Pelotas, v. 6, p.85-96.

\_\_\_\_\_. (2005) O testemunho da iconografia dos vasos áticos dos séculos VI e V a.C.: Fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia Antiga. *História em Revista* (UFPel), Pelotas/RS, p. 117-138.

DEACY, S. (2008) *Athena*. Londres: Routledge.

DE MATTOS, C.V. (2006) *Arquivos da memória: Aby Warburg, a História da Arte e Arte Contemporânea*. Trabalho apresentado no II Encontro de História da Arte, IFCH/- UNICAMP. 2006. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atasIIeha.html#M>> acesso dia 30/01/2014.

DUARTE, A. (2010) Arendt e Foucault: autonomia e liberdade nas sociedades de controle. In: *Vidas em Risco: crítica do presente em Heidegger, Arendt e Foucault*. São Paulo: Forense Universitária, p.106

FRANCISCO, G.S. (2007) *Grafismos gregos: escrita e figuração na cerâmica ática do período arcaico (do séc. VII-VI a.C.)*. 263p. Dissertação (Pós-graduação em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. (2012) *Panatenaicas: Tradição, Permanência e Derivação*. 394p. Tese (Pós-graduação em Arqueologia). Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

FUNARI, P.P. (2005) Os historiadores e a cultura material. In: PINSK, C.B. (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, p.81-110.

\_\_\_\_\_. (2006) *Grécia e Roma*. São Paulo: Contexto.

\_\_\_\_\_. (2009) Gregos. In: *As Religiões que o mundo esqueceu*. São Paulo: Editora Contexto, p.41-51.

\_\_\_\_\_. (2010) *Arqueologia*. 2ª. Ed. São Paulo: contexto.

GRILLO, J.G.C.; FUNARI, P.P.A. (2010) Antiguidade Clássica: Grécia. In: VENTURINI, R.L.B. (org). *História Antiga I: fontes e métodos*. Maringá: UEM, p.49-72.

GRILLO, J.G.C. (2011) Guerra, violência e sociedade na iconografia do sacrifício de Políxena. In: GRILLO, J.G.C, GARRAFFONI, R.S. & FUNARI, P.P.A. *Sexo e Violência: realidades antigas e questões contemporâneas*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2011, p.59-72.

\_\_\_\_\_. (2012) *Helena entre Páris e Menelau: histórias de amor, guerra e violência na pintura da cerâmica ática*. 04-06 de dez. Minicurso ministrado no VI Simpósio Antigos e Modernos UFPR – Amor e Guerra.

HAMILTON, R. (1996) Panathenaic amphoras: the other side. In: NEILS, J. (ed.) *Worshipping Athena. Panathenaia and Parthenon*. London: University of Wisconsin press, p. 137-65.

JONES, P. (1997) O Ambiente Metafísico. In: *O Mundo de Atenas*. São Paulo: Martins Fontes, p.89-132

KNAUSS, P. (2006) O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p.97-115, jan-jun.

\_\_\_\_\_. (2008) Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. *Anos 90*. Porto Alegre, v. 15, n. 28, p.151-168, dez.

LESSA, F.S. (2008) Democracia e esportes em Atenas. *Synthesis*. La Plata, v. 15, p. 59-75.

LISSARRAGUE, F. (2009) Reading Images, Looking at Pictures, and After. In: SCHMIDT, S.; OAKLEY, J. *Hermeneutik der Bilder: Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*. Munique:Beck C.H., p.15-22.

MARX, P. (2003) A Athena on early panathenaic amphoras. *Antique Kunst*. Vol. 46. Basel (Suíça): Association of Friends of Classical Art, p.14-29.

MANGOLD, M. (2005) *Guide d'imagerie antique: la chute de Troie sur les vases attiques*. Dijon – Quetigny: Infolio.

MOSSÉ, C. (2004) *Dicionário da Civilização Grega*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

NEILS, J.; TRACY, S.V. (2003) *Tonathenethenathlon: The Games at Athens*. Princeton: American School of Classical Studies at Athens. Disponível em: <<http://books.google.com.br/>> Acesso 30/01/2014.

OAKLEY, J. (2009) *Hermeneutik der Bilder: Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*. Munique:Beck C.H.

OSBORNE, R. (1998) A History of Art Without Artists. In: \_\_\_\_\_. *Archaic and Clássical Greek Art*. New York: Oxford University Press.

PEGORARO, E. (2011) Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. *Domínios da Imagem*, Londrina, ano IV, n.8, p.41-52, maio.

ROBERTSON, M.; BEARD, M. (1997) Adopting an Approach. In: RASMUSSEN, T.; SPIVEY, N. (org.). *Looking at Greek Vases*. Cambridge University Press, p.1-35.

SIEBERT, G. (1981) Eidôla: le problème de la figurabilité dans l'art grec. *Méthodologie iconographique – Actes du colloque de Strasbourg, 27-28 avril 1979*. Strasbourg, Études et travaux IV, p.63-73, pl.XVI-XIX.

SCHMITT, J. (2007) O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. Trad. José Rivair Macedo. Bauru: Edusc, p.11-54.

TRIGGER, B.G. (2004) *História do Pensamento Arqueológico*. 2ª. Ed. São Paulo: Odysseus.

VERNANT, J.P. (1992) *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Campinas SP: Papirus.

\_\_\_\_\_. (2001) *Entre Mito e Política*. São Paulo: EDUSP, p.293-321.

\_\_\_\_\_. (2002) Fronteiras do Mito. In: FUNARI, P. (org.). *Repensando o Mundo Antigo: Jean Pierre Vernant e Richard Hingley*. Campinas: Papirus, p.9-24.